1. „Poetic" şi poetic :>-

Mi s-a părut totdeauna că este mai simplu să facem deosebirea dintre poezie şi non-poezie decît pe aceea dintre poetic şi „poetic"; cred, cu alte cuvinte, că dificultatea principală nu constă în a spune ce este poezia în raport cu ce nu este poezia (bunul-simţ şi tradiţia literară fumizîndu-ne, în această privinţă, criterii destul de precise, deşi empirice), ci în a sesiza linia, uneori foarte subţire care desparte „poezia" (cu ghilimele) de poezie (fără ghilimele). Am putea numi această din urmă împrejurare o proastă vecinătate, care mai curînd ne înşeală decît ne instruieşte. Pînă şi un elev de liceu recunoaşte o bucată poetică, pe care o confundă rareori cu una de proză: fiindcă el procedează spontan, bazat pe mult-puţina lui experienţă de lectură, ceea ce este, s-ar zice, de ajuns, în schimb, poeticienii preferă să nu acorde crezare evidenţelor şi încearcă, mai ales de la o vreme, să smulgă poeziei secretul ei la nivelul cel mai intim: acela al limbajului. Şi atunci, este firesc ca ei să se întrebe ce este limbajul poetic şi în ce relaţie stă el cu limbajul în general, însă noţiunea de limbaj poetic este echivocă: priveşte cu un ochi spre domeniul limbii, al expresivităţii comune şi al stilului individual, iar cu altul spre domeniul poeziei, al convenţiilor literare şi al scriiturii artiştilor. Devine de neevitat confuzia dintre limbajul poetic şi poezie, dintre stilistic (sau „poetic") şi poetic. Această confuzie s-a născut odată cu abordarea lingvistică a poeziei.

Lucrurile n-au stat în toate epocile la fel. Din acest punct de vedere, putem grupa poeticile în două categorii (precizînd că termenul însuşi de poetică, dacă ne referim la disciplina ca atare, nu acoperă întreg cîmpul): nonlingvistice şi lingvistice, în prima categorie intră esteticile de tipul celei a lui Croce intitulată *La Poesia* (Laterza, 1936), în care autorul determină o funcţie spirituală a omului, legată de intuiţie şi fantezie, capabilă să creeze poezia, sau de tipul *Principiilor de estetică* (Editura Fundaţiilor, 1939) ale lui G. Călinescu, în care întîlnim cunoscuta definiţie: „Poezia este un mod ceremonial, ineficient, de a comunica iraţionalul, este forma goală a activităţii intelectuale. Ca să se facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcînd ca şi nebunii gestul comunicării, fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii" (ediţia 1968, p. 72-73). Limbajul nu este, în această perspectivă, decît instrumentul poeziei. Să amintesc şi pe Charles du Bos *(Qu 'esl-ce que la litter ature,* Pion, 1946) care, chiar dacă socotea că poezia este încarnarea unei emoţii într-un limbaj,

îl identifica pe acesta din urmă cu Verbul divin (cap. IV, *La litterature et le Verbe),* în a doua categorie, aflăm, mai întîi retoricile clasice. Acestea căutau originalitatea poeziei în limbă, susţinînd că limba poetică rezultă din împodobirea limbii folosite în proză. Criteriul lor era deci cantitativ şi conducea la definirea limbajului poetic ca limbaj ornat, în poeticile moderne, poezia este de asemenea privită ca un fapt de limbă, cu deosebirea că ele descriu o funcţionare specifică a limbajului şi adoptă un criteriu calitativ de distincţie. Poeticile structuraliste au făcut să cadă complet în desuetudine esteticile nonlingvistice anterioare, fiind mai îndatorate retoricilor de odinioară. Dar ele, ca şi retoricile, creează dificultatea de care a fost vorba la început şi care constă în aceea că nu există nici un criteriu suficient de precis cu ajutorul căruia să putem deosebi faptul de stil de faptul poetic propriu-zis. Din această cauză, aproape tot ce este considerat caracteristic pentru limbajul poeziei poate fi considerat deopotrivă valabil (într-o măsură mai mare sau mai mică) pentru stilul poeziei. Voi da trei exemple.

S-a făcut mult caz de ambiguitatea care ar caracteriza poezia, mai ales după apariţia celebrei cărţi a lui William Empson intitulată *Şapte tipuri de ambiguitate* (ediţie românească, Univers, 1981). Dar e destul să vedem în ce constă, bunăoară, întîiul tip ca să ne convingem, că dacă, eventual, „mecanismele ambiguităţii se află la rădăcina poeziei" (p. 35), ele caracterizează, în acelaşi timp, şi anumite întrebuinţări ale limbii uzuale: „orice nuanţă verbală, oricît de vagă, care dă loc unor reacţii alternative la aceeaşi expresie a limbii" (p. 33). Empson însuşi este conştient că „într-un sens suficient de lărgit, orice enunţ în proză ar putea fi numit ambiguu" (ibid.). N-ar trebui în acest caz să ne mulţumim cu constatarea că între poezie şi proză este, cel mult, deosebirea dintre un fel sistematic şi, respectiv, unul nesistematic de a uza de ambiguitate? Că „poeticul" e anticamera poeticului? Criteriul e însă departe de a fi specific şi ne întoarce la taxonomiile retorice de odinioară, care nu-şi puneau întrebarea dacă aspectul cantitativ al lucrurilor poate pretinde să fie definitoriu. Oarecum imprudent, unul din poeticienii moderni acceptă fără greutate lecţia retoricii: „Ceea ce putem reţine din vechea retorică nu este conţinutul ei, ci exemplul, forma, ideea sa paradoxală asupra Literaturii ca ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spaţiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu acelaşi sens, între două sensuri ale aceluiaşi cuvînţ între două limbaje ale aceluiaşi limbaj" (Gerard Genette, *figuri,* ediţie românească, Univers, 1978, p. 99).

Al doilea exemplu decurge din aceasta şi el merită o discuţie mai amplă: în ochii lui Genette (şi ai altora), ambiguitatea este rezultatul utilizării unor figuri de limbaj, a tropilor. Poate fi acesta un indiciu satisfăcător pentru a tranşa între poetic şi stilistic? Este absolut evident că nu. Orice limbaj cunoaşte atît figurile, cît şi exprimarea literală. Dacă ne-am imagina o scală, pe care, la un capăt, am scrie limbajul matematicii iar la celălalt limbajul poeziei, am observa lesne cum descreşte literalitatea şi cum creşte, proporţional, caracterul figurat al exprimării. Literalitatea este maximă (nu şi absolută) în limba matematicienilor, mai scăzută în aceea uzuală, unde subiectivitatea vorbitorilor se poate manifesta liber, în sfîrşit, ea tinde către zero în poezie. Dar regularitatea acestei descreşteri cunoaşte prea multe excepţii, ca s-o putem considera un indicator incontestabil. O mare parte a poeziei moderne nu este inteligibilă în litera ei, dar nu pare nici să trimită la vreun sens ascuns dincolo de suprafaţa verbală. Acelaşi lucru îl constatăm înscriind pe scala noastră valorile metaforice, despre care am notat deja ca sînt, în principiu, invers proporţionale cu acelea literale, crescînd aşadar, de la matematică spre poezie. Creşterea lor comportă tot atîtea excepţii cîte comportă şi descreşterea celorlalte: nu numai că există limbaj poetic care nu conţine figuri, dar nu e sigur nici măcar faptul că poezia deţine vreun avantaj, în privinţa figurilor, asupra limbii uzuale. Cine n-a auzit de veche glumă a francezilor, care pretinde că se fac mai multe figuri de stil într-o zi de tîrg la Hală decît într-o adunare academică de poeţi? Şi, atunci, cum rămîne cu ambiguitatea datorată tropilor? Se exprimă poezia mai figurat, dacă mi-e permis comparativul, decît proza? Şi de la ce punct înainte al poetizării avem dreptul să vorbim de poezie şi nu de un limbaj oarecare, ceva mai colorat sau mai pitoresc?

De altfel, acelaşi Gerard Genette e de părere că limbajul poetic a evoluat de la figură la literalitate. El a distins (op. cit., p. 85-87) două mari etape în istoria poeziei, care ar fi fost călăuzită, la început, de un ideal retoric, şi s-ar fi bazat pe *figură* ca „spaţiu între linia semnificantului şi cea a semnificatului" (La Fontaine scrie: „Pe aripile timpului tristeţea îşi ia zborul" şi înţelege probabil că „suferinţa nu durează veşnic"), pentru ca, apoi, să respingă retorica şi să se dispenseze de figuri, literalitatea limbajului apărîndu-i ca însăşi fiinţa ei şi nimic nefiindu-i „mai antipatic decît ideea unei traduceri posibile, a unui spaţiu între literă şi sens" (Breton scrie: „Rouă cu cap de pisică se legăna" şi înţelege pur şi simplu că „rouă are cap de pisică şi se leagănă"). Mai mult: paralel cu această evoluţie a poeziei, s-ar fi

petrecut şi una a înţelegerii poeziei, de la taxonomia figurilor numită Retorică, la explicarea mecanismelor de limbaj numită Poetică. Poeţii moderni împărtăşesc acest fel de a vedea lucrurile. Nu însă fără contraziceri flagrante. „Poezia nu vorbeşte un limbaj literal. Lumea nu este roz, soarele nu este negru, noaptea nu este verde. Dacă ar fi fost, poetul le-ar fi numit altfel", afirmă într-un rînd Andre Breton (citatul la J. Cohen, *Structure du langage poetique,* ed. II, Flammarion, 1974). Şi tot Breton îi adresează lui Saint-Pol-Roux, în legătură cu două versuri de Rimbaud, faimoasa apostrofă (reprodusă, între alţii, de Genette în studiul menţionat): „Nu, domnule Saint-Pol-Roux, nu *a vrut să spună.* Dacă ar fi vrut s-o spună, ar fi spus-o". Cele două fraze ale poetului se bat cap în cap. Afirmaţia că modalitatea poetică de exprimare implică libertatea - în ochii modernilor, absolută - de a vorbi despre lume, poate fi interpretată în sensul că poetul nu înfăţişează lumea aşa cum este, ci o reinventează *ad libitum,* aşa cum îi apare lui, într-o clipă de inspiraţie sau de vis; şi, ca să-şi atingă scopul, recurge la forţa metaforizantă a limbajului. J. Cohen precizează referitor la acest aspect: „Poetul nu spune niciodată în mod direct ce vrea să spună, nu denumeşte niciodată lucrurile cu numele lor" (op. cit., p. 134). Dar, în acest caz, întrebarea lui Saint-Pol-Roux trebuia pusă şi o vom repeta ori de cîte ori vom citi versuri ca acelea din *Alchimie du Verbe:*

O saisons, o chateaux,
Quelle âme est sans
defaut?

care, chiar restituite contextului lor, rămîn la fel de misterioase. Dacă poetul nu spune ceea ce spune, înseamnă că el spune altceva decît spune şi e normal să ne întrebăm ce anume. Iritarea lui Breton se dovedeşte lipsită de temei. Ea ar avea unul doar în ipoteza, contrară, că poezia trebuie citită în literalitatea ei. J. Cohen precizează din nou: „Exigenţa literalităţii opreşte procesul de descifrare în prima sa fază..." (ibid). Dar, în acest al doilea caz, poetul spune numai ceea ce spune, iar poezia vorbeşte un limbaj literal: lumea este roz, soarele este negru, noaptea este verde.

Ciudat este că, deşi şi-au dat seama de imposibilitatea unei reguli, poeticienii au continuat să vadă în figurile de limbaj domeniul *par excellence* al poeziei. Impresia generală fiind că totdeauna figura semnifică mai mult decît expresia literală, limbajul poetic a fost necontenit asociat de figuri, indiferent de absenţa unei soluţii teoretice

şi chiar de tendinţa lui de a renunţa la tropi. Argumentul clasic îl reia în acelaşi loc Genette (op. cit., p. 97): „Cînd folosesc cuvîntul *voile* pentru a desemna o pînză de corabie, această semnificaţie este arbitrară (nu există nici un raport natural între cuvînt şi lucru, care sînt legate între ele printr-o simplă convenţie socială), abstractă (cuvîntul nu desemnează un lucru, ci un concept) şi univocă (desemnarea acestui concept este lipsită de ambiguitate)... Dar dacă folosesc acelaşi cuvînt *voile* pentru a desemna prin sinecdocă (parte pentru întreg) o corabie, această semnificaţie este mult mai bogată şi mai complexă: ea este ambiguă de vreme ce se referă deopotrivă literal, la pînză, şi, ca figură, la corabie...; ea este concretă şi motivată, de vreme ce alege pentru desemnarea corăbiei un detaliu material al ei..." Necesitatea de a face din figură elementul poetic fundamental 1-a determinat pe Tzvetah Todorov să numească semnul poetic simbol, adică un semn *sui-generis,* în teritoriul căruia raporturile obişnuite par schimbate: relaţia de simbolizare n-ar mai fi ca aceea de semnificaţie, eterogenă şi arbitrară, ci omogenă şi motivată *(Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage,* Seuil, 1972, p. 134). în sfirşit, J. Cohen afirmă răspicat, pornind de la un vers de Valery: „Faptul poetic începe din clipa în care marea este numită *acoperiş,* iar ambarcaţiunile *porumbiţe"* (op. cit., p. 143). Nu este însă deloc limpede de ce, dacă figura deţine această putere necunoscută expresiei directe, poezia se încăpăţînează atît de des să nu facă uz de ea; şi, în plus, mă simt nevoit să repet că, dacă avem în figură un mijloc relativ acceptabil de a recunoaşte „poeticul", nu avem şi unul capabil să identifice poezia.

Al treilea exemplu ne este sugerat de afirmaţiile lui Breton amintite mai înainte. Citindu-Ie cu atenţie, remarcăm că ele nu răspund, în fond, la aceeaşi întrebare. Cea dintîi se referă la capacitatea metaforică a limbajului: întrebarea este dacă poezia spurte ceea ce spune sau altceva decît spune. A doua are în vedere un eventual criteriu de adevăr al limbajului poetic: se întreabă anume dacă poezia vrea cu adevărat să spună ceva sau doar ne dă iluzia comunicării. Specialiştii au separat de mult sferele acestor întrebări: una dintre ele ne apare legată de problema semnificaţiei iar cealaltă de problema referinţei; prima stabileşte o opoziţie între un mod literal şi un mod figurat de exprimare, în vreme ce a doua opune o funcţie „descriptivă" a limbii uneia „constructive". Ambele au dat poeticii de furcă. De caracterul semnificaţiei m-am ocupat deja. Să mă opresc acum la acela al referinţei.

Suprimarea ori suspendarea suferinţei în limbajul poetic nu merg fără greutate împreună cu considerarea poeziei ca fapt de comunicare: unde este comunicare, este mesaj şi un întreg sistem de transmitere a Acestuia. Nu este chiar o chestiune naivă aceea de a şti de ce limbajul poetic se comportă ca şi cum n-ar urmări să asigure trecerea mesajului de la emiţător la receptor, ci s-o împiedice. Ce fel de comunicare este aceea care încalcă nu doar regulile capabile a-i garanta o eficienţă maximă, dar chiar şi pe acelea care i-ar permite minima realizare a scopului ei fundamental? De ce, cu alte cuvinte, ar formula Rimbaud enunţul din versurile sale de o asemenea manieră încît să nu-1 înţelegem, în ciuda faptului că toate cuvintele şi modurile combinării lor ne sînt familiare? Referinţa limbajului poetic a reţinut atenţia lui R_. Jakobson *(Linguistique et poetique. Essai de linguistique generale,* Minuit, 1971) care, interpretînd poezia ca fapt de comunicare, a opus o funcţie poetică a limbajului, menită să evidenţieze mesajul pentru el însuşi, funcţiei referenţiale, prin care mesajul este orientat către contextul extralingvistic. O cunoscută opinie a lui Tudor Vianu (care ia în discuţie limbajul literar în general) distinge o „dublă intenţie" a acestuia, prin care „cine vorbeşte *comunică* şi *se comunică"',* faptul lingvistic ca atare poate fi considerat, în acelaşi timp, „tranzitiv" şi social sau „reflexiv" şi individual, în fine, „opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii" *(Arta prozatorilor români,* ed. II, BPT, 1966, p. 11 şi urm.), în termenii lui Jakobson, aceasta revine la a afirma că limbajul literar privilegiază funcţia emotivă, centrată pe emiţător, fără să mai fie necesar a identifica o funcţie poetică specială. Dar direcţia exprimării literare este aceeaşi la amîndoi autorii: o scădere a referenţialităţii (pe care Vianu o numeşte tranzitivitate). Am putea ilustra această idee prin comparaţia dintre o fereastră şi un vitraliu: în vreme ce limbajul în general este ca o fereastră deschisă spre lume, în transparenţa căreia privirea întîlneşte lucrurile, poezia seamănă cu un vitraliu care, punînd între lume şi noi o suprafaţă opacă de forme şi de culori, nu lasă să treacă decît imateriala lumină a spiritului.

Ca şi teza semnificaţiei metaforice, teza referenţialităţii suspendate a limbajului poetic implică un paradox. Celebra definiţie jakobsoniană se află, de altfel, la originea considerării limbajului poetic ca un limbaj paradoxal: poezia este limbaj şi deci comunicare, dar pare a nu voi să comunice nimic despre lume. Iată ceea ce s-ar putea chema o definiţie prin negaţie: poezia *nu este* comunicare lingvistică la fel cu toate celelalte.

£ste ca şi cum un botanist s-ar mulţumi să dea numele de plantă unei fiinţe care, avînd rădăcină, tulpină şi frunze, nu se hrăneşte totuşi prin fotosinteză ca suratele ei, fără să mai încerce să mai explice abaterea. Jakobson susţine, cum am văzut, că funcţia poetică a limbajului este inversul celei referenţiale prin faptul că scoate în relief „latura palpabilă" a mesajului şi nu obiectul desemnat de el. în schema lui, foarte populară astăzi, mesajul constituie un factor al comunicării, împreună cu emiţătorul, codul, contactul, contextul şi receptorul, fiecăruia dintre aceşti factori corespunzîndu-i o funcţie anumită, - emotivă (aceea legată de emiţător), metalingvistică (de cod), fatică (de contact), referenţială (de context), conativă (de receptor) şi poetică (de mesaj) - în aşa fel încît una ori alta din funcţii să domine pe rînd comunicarea, fără ca vreuna să devină vreodată exclusivă.

Teza lui Jakobson comportă mai multe observaţii. Toţi cei şase factori fiind indispensabili în procesul comunicării, funcţiile lor nu au o importanţă egală: doar predominanţa unora dintre ele se dovedeşte hotărîtoare în stabilirea tipului de comunicare. Funcţiile metalingvistică şi fatică nu predomină niciodată cu adevărat; nici un tip particular de enunţ nu se poate construi pe baza reliefării acestora în detrimentul celorlalte. Predominanţa lor este accidentală şi priveşte condiţiile „tehnice" ale transmiterii informaţiei, pretinzînd doar un soi de verificare periodică, precum nişte garnituri de robinete. La rîndul lor, funcţiile emotivă şi conativă pot modifica aspectul comunicării, dar nu natura ei. Jakobson nu consideră colorarea emoţională a comunicării, ori, din contra, perfecta ei transparenţă drept esenţiale în deosebirea dintre limbajul uzual şi cel poetic, aşa cum afirmă în schimb T. Vianu. Această deosebire, el o leagă de celelalte două funcţii rămase în discuţie, şi anume poetică şi referenţială. El spune că o comunicare poate fi orientată fie către mesajul însuşi (ca verbalitate), fie către context (realitatea extralingvistică). Este însă neclar modul în care funcţia emotivă joacă un rol în comunicare şi, mai ales, ce loc exact ocupă ea: căci, pe de o parte, emiţătorul, fiind un element extralingvistic, el trebuie raportat la funcţia referenţială, iar pe de alta, deoarece contribuie la distorsionarea mesajului, pe care-1 poate face opac, emiţătorul colaborează cu funcţia poetică. Trecînd peste această dificultate, să vedem mai îndeaproape ce înseamnă că o comunicare se poate centra asupra unei realităţi verbale cum se întîmplă cu mesajul din schema jakobsoniană. De vreme ce scot în relief mesajul, *for its own sake,* înseamnă că nu mă preocupă decît literalitatea lui intrinsecă Şi nu la ceea ce se referă cuvintele, în acest caz, funcţia poetică este

deopotrivă autoreferentială şi nonreferenţială: mesajul atrage atenţia asupra lui însuşi şi totodată închide circuitul prin care se leagă de lume. Pe urmele lui Jakobson, poeticienii au accentuat cînd una, cînd alta dintre aceste accepţii ale poeticului, de cele mai multe ori confundîndu-le pur şi simplu. După părerea mea, de nonreferenţialitate nu poate fi vorba, decît prin excepţie. Cuvintele nu sînt sunete muzicale ori culori: ele au totdeauna un sens, pe care combinarea lor în frază îl transformă într-o referinţă. Discriminarea aceasta, între semnificaţie şi referinţă, adică între cuvînt şi frază, a introdus-o E. Benveniste în *Problemes de linguistique generale* (Gallimard, voi. l, 1966, voi. 2, 1974) şi voi mai avea prilejul s-o discut. Rămîne autoroferenţialitatea. Ea ne apare, într-adevăr, ca intim asociată limbajului poetic, însă trebuie să ne întrebăm din nou: nu cumva e vorba şi de acela „poetic"? Desigur. Autoreferinţa se găseşte din plin şi în vorbirea curentă. E destul să folosim (cu intenţie, ori din nepricepere) cuvinte nepotrivite în context, să greşim intensitatea unei expresii, să pierdem şirul frazei şi să repetăm de mai multe ori un cuvînt ori o sintagmă, pentru ca săgeata, îndreptată cum e de obicei, spre realitate, să-şi schimbe direcţia şi să indice aspectul verbal al comunicării, devenită subit autoreferentială, fără ca aceasta să însemne totuşi că am încetat să vorbim ca toţi oamenii şi ne-am prefăcut în poeţi. Limbajul uzual nu se poate da de trei ori peste cap ca să devină poezie. Aceasta se întîmplă numai cu şoricelul din poveste. Limbajul comun rămîne ceea ce este, chiar dacă se dă de mai multe ori peste cap. Mi se pare la fel de greu să stabilim un criteriu satisfăcător al poeziei pe baza autoreferenţialităţii -cum a fost să găsim unul pe baza semnificaţiei metaforice. Ne lovim mereu de acelaşi prag: orice limbaj este într-o anumită măsură, referenţial şi autoreferenţial, literal şi metaforic. Să nu fie poeticul altceva decît un grad superior al „poeticului"? Sînt departe de a împărtăşi acest punct de vedere.

2. Premisele metodologice

Acestea fiind spuse, pot să arăt care sînt premisele eseului meu despre poezie. Nu-mi stă în putere deocamdată să profit pe deplin de pe urma constatărilor anterioare; sper să reuşesc la sfîrşit. Mă voi mulţumi, în acest stadiu al discuţiei, cu cîteva observaţii generale şi cu cîteva definiţii fără acoperire, din care unele sînt banale.

Să spun, deci, că, intim asociată cu o limbă naturală, poezia nu poate fi definită doar ca un limbaj paradoxal, înţeleg să nu pierd din

vedere cîştigurile pe care structuralismul şi semiotica le-au adus în cunoaşterea poeziei; dar, dacă nu revin la o abordare nonlingvistică a poeticului, nici nu-mi joc cartea pe una strict lingvistică. Nu există nici un criteriu de a demarca poeticul de „poetic", dacă rămînem în planul exclusiv al limbii: tot ce se petrece de o parte a imaginarei linii care separă poeticul de stilistic, poemul de frază şi de cuvînt, poezia de limbă, poate fi descoperit şi de cealaltă parte a ei. „Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică - afirmă însuşi Jakobson în *Ce este poezia?* (traducere românească în culegerea *Ce este literatura? Şcoala formală rusă,* Univers, 1983, p. 692) — este mai labilă decît frontierele din organizarea internă a statului chinez de odinioară". Ca să nu ne menţinem în iluzia periculoasă că între limbaj în general şi limbajul poetic în special este doar o diferenţă cantitativă ori de întrebuinţare mai sistematică a aceloraşi procedee, trebuie să admitem că există între unul şi celălalt o discontinuitate de principiu, care ne obligă să privim constituenţii comuni ai limbii şi ai poeziei într-o perspectivă complet diferită. Poezia face apel la micro-structurile limbii ca la un material cu ajutorul căruia îşi construieşte macro-structura proprie: şi dacă nu există nimic în poezie care să nu fi existat mai înainte în limbă, nu e mai puţin adevărat că nu există nimic în limbă capabil să dea naştere de la sine poeziei, în acelaşi loc, (p. 700), Jakobson scrie: „în cea mai mare parte, poeticitatea constituie o componentă a unei structuri mai complexe, dar o componentă care modifică inevitabil componentele celelalte şi determină, împreună cu ele, natura întregului. Tot astfel, untdelemnul nu este un fel aparte de mîncare, dar nici un adaos întîmplător, un element mecanic, ci unul care schimbă gustul întregii mîncări". Dezavantajul acestei frumoase comparaţii este de a sugera că poeticitatea premerge poemului, aşa cum untdelemnul premerge mîncării. Poeticitatea este însă intrinsecă poemului. Trebuie pornit invers: de la poem spre limbă, de la macrostructura poetică spre microstructurile lingvistice. E posibil să ne dăm seama, procedînd astfel, că poeţii preferă anumite elemente şi evită altele, ca orice meşteşugari cînd îşi aleg materialul: oricum ar fi, poeticul trebuie definit ca aparţinînd poemului şi nu limbii însăşi. Nu poeticul face poezia, ci poezia face poeticul; închipuit înainte de a exista poemul, poeticul nu e decît „poetic", adică limbă şi ştii.

Ce anume ar trebui înţeles prin macrostructura în poezie? Folosind ca material limba, o poezie îşi posedă structura proprie, care dezvoltă un conţinut şi îndeplineşte o funcţie. De altfel, cum vom vedea, atît la nivelul cuvîntului, cît şi la acela al frazei (dacă

17 - BRAŞOV-
B - dul Eroilor 35, Tel.
41.93.38 ÎMPRUMUT
PENTRU ADULT!

există un material, o formă, un conţinut şi o funcţie specifică. Poezia este un edificiu cu mai multe nivele: din punct de vedere arhitectonic, ea are structuri de adîncime, pe care le împrumută din limbă, şi o structură de suprafaţă, pe care n-are rost s-o căutăm în limbă. Este evident, în această ordine de idei, că poezia, ca macrostructură specifică dependentă de microstructurile lingvistice, deşi ireductibilă la ele, nu poate fi străină de anumite operaţii prin care complexul ei material îşi primeşte finalmente forma poetică. Toate aceste operaţii au un singur scop: adaptarea materialului la exigenţele poemului. IPoezia nu este o pseudocomunicare, ci o comunicare de *un alt fel* decrflîceea realizată de către limba însăşi cu ajutorul cuvintelor şi al relaţiilor dintre ele. întrevedem în acest proces două momente: unul preliminar, în care poetul „prelucrează" limba, accentuîndu-i anumite proprietăţi şi distrugîndu-i altele; şi al doilea, esenţial, în care poetul construieşte din elementele astfel obţinute poemul s"au?'3Atît „deconstruirea" limbajului natural în care poetul scrie, cît şi „construirea" aceluia poetic, implică un număr de reguli şi de convenţii necunoscute vorbirii uzuale şi care nu sînt de natură lingvistică, ci, aşa-zicînd, literară. Am avertizat deja că ne vom reîntîlni în poem cu o parte a elementelor din limbă, însă modificate radical prin însuşi faptul că aparţin poeziei şi nu limbii. De exemplu, cu caracterul figurat al exprimării, însă dacă o metaforă întrebuinţată de vorbitorul care vinde sau cumpără ceva în Hală este o figură de limbaj, un mod de expresie plastică, perfect explicabilă în cadrul posibilităţilor pe care le oferă limba naturală (dovadă că ea este imediat înţeleasă), o metaforă întrebuinţată de poet poate fi înţeleasă corect numai-de către un cititor care posedă codul literar potrivit. Cu alte cuvinte, poetul se deosebeşte nu numai de vorbitorul care nu recurge la figuri de limbaj, dar şi, într-o măsură la fel de mare, de acela care recurge la ele, şi aceasta chiar prin faptul că figurile poetului sînt rodul unei responsabilităţi specifice faţă de limbaj: vorbitorul din Hală poate urmări, cel mult, să emoţioneze sau să placă, în scopul de a cumpăra sau vinde mai avantajos, sau în orice alt scop practic, nemijlocit sau mijlocit, conştient sau inconştient, în vreme ce poetul nu are alt scop decît crearea poemului său, ca „obiect" artistic, reglementat de coduri care nu mai sînt doar acelea ale limbii. în fine, mă simt obligat să atrag atenţia asupra unui anumit cerc vicios metodologic al eseului de faţă: avînd convingerea că mariajul fericit al poeziei cu limba este bazat pe divorţuri şi pe reconcilieri inevitabile, mi-a fost cu neputinţă să definesc poezia fără să o disting de limbă, deşi am ştiut tot timpul că abia a o distinge limpede înseamnă

a o defini cu adevărat; dovadă chiar faptul că, deşi n-aveam cum să formulez de la început cu toată rigoarea esenţa poeziei, în deosebire de a limbii, a trebuit să apelez necontenit la ea şi la chipul în care poemul deplasează constituenţii limbii şi influenţează decisiv semioza şi semantismul acesteia; aşa încît n-am început cu poemul spre a coborî la limbă, cum ar fi fost normal din unghiul de vedere pe care 1-am susţinut, ci am străbătut drumul invers, de la cuvînt la frază şi apoi la poezie; ceea ce însă ar putea avea avantajul de a reface implicit traseul clasic al poeticilor, care au fixat de obicei problema poeziei la nivelul cuvîntului şi, mai rar, la acela al frazei. Toate acestea sînt valabile, se înţelege, pentru prima secţiune, teoretică, a eseului; cea de a doua, istorică, n-are nevoie deocamdată de nici o precizare.

3. Trei feluri de a motiva semnul lingvistic

Premisa aproape generală a poeticilor din ultimele decenii a fost aceea că poeticul este un fapt de limbă şi, mai exact, unul de cuvînt. Toate noţiunile teoretice din domeniul poeticii au fost precedate de achiziţii ale lingvisticii, stilisticii şi semioticii. Cum însăşi orientarea poeziei moderne a constat într-o trecere de la problematica versului (în forma lui clasică, părăsit de o sută de ani) la aceea a cuvîntului, în accepţia lui fonologică şi semantică, şi cum, totodată, noile poetici au încetat a mai fi nişte taxonomii, este perfect explicabilă această supremaţie a semnului lingvistic în cercetarea mecanismelor poetice. Iar trăsătura de departe cea mai izbitoare a poeziei a părut a fi modul în care se foloseşte de cuvinte: modificîndu-le atît în forma cît şi în conţinutul lor. Limba naturală le-a apărut din ce în ce mai des poeţilor ca insuficientă. Ei au descoperit instinctiv că nu pot recurge la ea asemenea vorbitorilor obişnuiţi sau asemenea oamenilor de ştiinţă. Legaţi fatal de o limbă naturală, poeţii visează să-şi aibă limba proprie. Mallarme afirma că poezia „răscumpără defectul limbilor". Care să fie acest păcat originar care persecută pe poeţii moderni şi pe care ei ar dori să-1 uite? El constă în lipsa de motivare a semnului lingvistic, care (lucru ştiut de multe secole, dar care îşi datorează noua vogă lui Saussure) este arbitrar în raport cu obiectul desemnat. Roland Barthes a numit odată funcţia poetică „o conştiinţă cratileană a semnelor" iar pe poet „recitatorul acelui mare mit secular care vrea ca limbajul să imite ideile şi ca, împotriva precizărilor ştiinţei lingvistice, semnele să fie motivate". Citatele din Mallarme şi din Barthes se află într-un studiu al lui Gerard Genette din *Figuri* (op. cit., p. 232-233), unde sînt

indicate şi principalele artificii la care limbajul poetic recurge în scopul de a motiva semnele. După părerea criticului francez, acestea ar fi în număr de trei: mai întîi, exploatînd „defectul defectului", poetul alege acele cuvinte care conţin prin natura lor o oarecare motivaţie (onomatopee, armonii imitative etc.); apoi, posibilitatea de apropiere a semnificatului de semnificant; şi, în fine, posibilitatea exact inversă de apropiere a semnificantului de semnificat. Doar ultimele două ar fi procedee majore, primul rămînînd periferic. Exemplele oferite de Genette descriu, pe de o parte, ceea ce Proust a numit „reveria cuvintelor", felul lor de a-şi lăsa speculate valorile fonice spre a sugera mai bine obiectele desemnate, iar pe de alta, deplasările sensului unor cuvinte, adică figurile de limbaj cunoscute sub numele de tropi. Nu voi urmări analizele poeticianului francez, care mi se par dificile (datorită, mai ales, faptului că manipularea semnificaţiilor unui text, este adesea insesizabilă, semnificaţiile fiind nişte concepte care nu există în afara semnificanţilor verbali); voi propune o schemă întrucîtva mai simplă, dar care prezintă avantajul de a ţine cont de structura însăşi a cuvîntului. Vreau să precizez totodată că, deşi nu cred că poeticitatea este problemă de cuvînt, voi începe prin a discuta operaţiile care au loc la acest nivel deoarece mi se par instructive pentru limitele respectivei abordări, permiţîndu-ne deopotrivă să aruncăm o privire asupra preliminariilor poetice.

Aşadar, în ce constau operaţiile de motivare a semnului lingvistic? Le-am grupat pe acelea care se referă la aspectul fonic, literal şi tipografic al cuvîntului, într-o clasă pe cure am numit-o a *mimologismelor* (Termenul a fost întrebuinţat de G. Genette în *Mimologiques,* Seuil, 1981, dar într-o accepţie restrînsă, asupra căreia autorul a revenit, lărgind-o, în *Palimpsestes,* Seuil, 1982). O a doua clasă cuprinde *agramatica/ităţile,* adică procedeele de motivare care au în vedere morfologia şi sintaxa sau, mai bine, cuvîntul ca „parte de vorbire" şi, respectiv, ca „parte de propoziţie". Ultima clasă este a *tropologismelor,* operaţii asupra semnificaţiei cuvintelor. Aceste clase sînt dispuse în funcţie de acele zone ale limbii naturale în care poezia poate proceda la motivarea semnelor. Succesul e condiţionat de stabilitatea, mai mare sau mai mică, a respectivelor zone. Iată părerea, în această privinţă, a unui lingvist român: „...Limbajul poetic rezultă din remodelarea zonelor de variaţie liberă a graiului - scrie I. Coteanu în *Stilistica funcţională a limbii române, II, Limbajul poeziei culte,* Editura Academiei, 1985, p. 58 - şi, cum cea mai liberă dintre ele este semantica, apoi, în ordine, sintaxa, iar cea mai puţin liberă -

combinarea la nivel morfologic, este normal să căutăm specificul acolo unde teoretic bănuim că poate fi găsit. Prozodia, ca fonologie specială [...], are o situaţie mai aparte". Nu e nici o îndoială că semantica îngăduie cele mai importante *exploits* ale poeţilor, dar aceasta nu înseamnă că fonologia sau gramatica nu conţin la rîndul lor unele procedee interesante pentru poezie. I. Coteanu nici nu discută aici situaţia fonologiei - o va face în alt studiu - ci pe a prozodiei, în ce mă priveşte, prefer să o amîn pe aceasta din urmă, fiindcă numai fonologia aparţine, în sens strict, domeniului cuvîntului: prozodia nu e o „formă" a semnului, ci una a „poemului", şi-şi va găsi locul în altă parte.

4. Mimologisme

Mimologismele sînt cunoscute şi limbii naturale, care, accidental, apelează şi ea la acest procedeu de motivare. Ferdinand de Saussure, a atras atenţia că, dat fiind caracterul sistematic al limbii este oarecum normal ca ea să schiţeze gestul de a-şi motiva semnele utilizate: „Nu că *lexic* şi *arbitrar,* pe de o parte, şi *gramatică* şi *relativ motivat,* pe de alta, ar fi sinonime - afirmă autorul celebrului *Cours de linguistique generale,* ediţia 1968, p. 180 - dar există ceva comun în principiul ca atare. Sînt ca doi poli între care se mişcă orice sistem, ca două curente opuse care-şi împart mişcarea limbii: tendinţa de folosire a instrumentului lexicologie, semnul nemotivat, şi preferinţa acordată instrumentului gramatical, regulei de construcţie." Particularitatea limbajului poetic ar consta în aceea că tendinţa motivantă acţionează pregnant şi în lexic, prin adoptarea unor modalităţi specifice de construcţie a cuvîntului şi care împing neologismele de la periferia în care le ţine limba naturală spre centru.

De acest fenomen s-a ocupat I. Coteanu într-un articol intitulat chiar *Reconstrucţia poetică a cuvîntului* (publicat în *Studii şi cercetări lingvistice,* 4, 1984). Ipoteza autorului este că poeţii regîndesc raportul dintre corpul fonetic al cuvîntului şi sensurile lui curente. Limbajul poetic ar urmări să estompeze semnificaţia, concentrînd atenţia asupra învelişului sonor. Această constatare au făcut-o după Jakobson, numeroşi poeticieni. Importantă, în articolul lui I. Coteanu este descrierea căilor prin care se realizează efectul de literalitate poetică. Una din căi este, de exemplu, repetarea de mai multe ori a unui cuvînt, pînă cînd „înţelesul lui devine difuz, ca şi cum ceea ce ştiam că înseamnă ar aluneca alături, în căutarea altui suport fonetic" (p. 279).

întîlnită întîmplător şi în limba uzuală, această repetare este exploatată de poeţi cu o necesitate inerentă scopului diferit al limbajului lor. I. Coteanu citează un poem al lui L. Aragon, *Persiennes,* care nu conţine decît cuvîntul din titlu, repetat, la singular, de douăzeci de ori, pe spaţiul a şapte versuri, ultima dată cu semnul întrebării:

PERSIENNES
Persienne Persienne Persienne
Persienne Persienne Persienne
Persienne Persienne Persienne
Persienne Persienne Persienne
Persienne Persienne
Persienne Persienne
Persienne Persienne
Persienne Persienne?

Scopul repetării şi al aranjamentului grafic ar fi, după părerea lui I. Coteanu, voalarea denotatului obişnuit al cuvîntului respectiv, (jaluzele), care trezeşte, în schimb, imaginea materială a lamelelor de lemn specifice obiectului. Un efect similar obţine Nichita Stănescu în *Lupta cu cinci elemente antiterestre,* în care se repetă fragmentele unui cuvînt trunchiat:

Generalul mi-a spus că noi
nu ne putem lăuda cu victoria
din cea de a doua
din cea de a treia, a patra',
pentru că ea nu ţine de domeniul
comunicării
de domeniul înţelesului
NŢELESULUI
ŢELESULUI
'ELESULUI
LEŞULUI'
ESULUI

Baterea poemului pe loc mută, într-adevăr, accentul de pe „domeniul comunicării" unei idei pe fonetismul cuvîntului şi, dacă sensul obişnuit se pierde, fantezia cititorului e stîrnită de materialitatea în sine a textului. Al doilea mijloc constă în „tratarea unui cuvînt ca şi cînd ar fi obiectul însuşi" (p. 280), de pildă în *Conjuraţia poetică* de Şt. Aug. Doinaş:

Acolo -
filfiind în locul păsării
cuvîntul pasăre se ouă în aer.

în sfîrşit, desemantizarea poate rezulta din inventarea unor cuvinte inexistente în limbă, a căror formă însă este capabilă să sugereze nemijlocit obiectele, în *Trei ipostaze ale mării,* acelaşi Şt. Aug. Doinaş vorbeşte de „etericul stirbol", de „ronronţiul rumen", de „candidul gril" şi de alte elemente pe care nu le aflăm în tabelul lui Mendeleev, deşi poetul le însoţeşte de determinări precise, ca pe nişte bune cunoştinţe. Aceste formaţii nu sînt propriu vorbind cuvinte, notează I. Coteanu în concluzie, dar, dacă li se acordă totuşi valori semantice, aceasta „înseamnă că într-o limbă dată poate exista o stare pre-lexicală, caracterizată prin aceea că secvenţe cu prozodie identică celei din alte cuvinte *sînt* din acest punct de vedere cuvinte, dar, fiindcă suferă de incertitudine referenţială, *nu sînt* cuvinte." Şi: „între conceptul de cuvînt şi cel de non-cuvînt capătă deci contur o clasă de secvenţe corect formulate fonic, pasibile în orice moment de lexicalizare, deci *lexicabile,* un fel de *pre-cuvinte"* (p. 281). Poezia modernă cunoaşte foarte bine această tendinţă către o stare de semnificaţie (sau de referenţialitate) difuză.

Se impun cîteva precizări. Substanţele subtile cărora Şt. Aug. Doinaş le dă un nume în poezia lui aparţin unui „tărîm de fulguraţii" pe care poetul îl întrezăreşte în reveria lui marină, dar numai, după cum adaugă, „prelungind văzutul spre invizibil". Ele nu pot fi legate de obiecte din lumea noastră, căci nu există decît într-un regim semi-oniric. Poetul le-a inventat împreună cu numele lor. Aşadar, el ne propune un vocabular propriu, scutit de arbitrarul semnului lingvistic. Vorbind de prelexicalitate, I. Coteanu are desigur în vedere faptul că aceste cuvinte nu sînt *încă* adevărate cuvinte, din pricina sensului lor difuz, a unei referenţialităţi imaginare. Termenul folosit de autorul studiului sugerează, pe lîngă viziunea plină de poezie a unei proaspete lumi materiale, şi convingerea romantică a unei dimineţi a limbilor, de dinainte de constituirea lor ca instrumente convenţionale de exprimare a realităţii. După părerea mea, poezia modernă recurge însă la acest procedeu nu atît din dorinţa de a restitui limbajul unui paradis pre-lingvistic, cît din aceea de a ne lăsa impresia că posedă mijloace de a „corecta" limba naturală, motivînd-o în raport cu ideile şi cu lucrurile. Toate aceste formaţii sînt, de altfel, construite pe baza unei limbi naturale date şi

mi s-ar părea mai normal să le considerăm *post-lexicale.* Post-lexicalitatea este o imitare a lexicalităţii: are aparenţa limbii obşteşti, din care însă a evacuat sensurile, ca să-şi aproprieze mai bine obiectele. Ca limbă privată, limba poeziei merge de la ceea ce, în franceză, se spune prin expresia // *fait semblant* pînă la ceea ce tot franceza numeşte *le faux semblant,* adică de la simularea exprimării dotate cu sens la completa înşelare a aşteptărilor cititorului, deprins să caute, ori de cîte ori are de a face cu un limbaj, sensurile cuvintelor. La limită, poetul poate crea nu numai cuvinte izolate, dar un întreg limbaj, din care sensurile s-au evaporat, în pofida asemănării gramaticale cu limba naturală. E cazul poeziilor Ninei Cassian scrise în „limba spargă" din *Lotopoeme:*

Te-mboridez, guruvă şi stelpică
norangă, te-mboridez să-şi calpeni
introstul şi să-ţi gui multembilara
voşcă pe-o crepitură fangă şi să-ţi
jumizi ftriga lîngă-im hisar mânii.

Mimologismele nu sînt altceva, la urma urmelor, decît o speculare a laturii verbale a cuvintelor în scopul de a deplasa atenţia de pe sens (obnubilat sau evacuat) pe formă. Pe lîngă procedeele remarcate anterior (repetarea sau amputarea cuvintelor, invenţia unor secvenţe postlexicale plauzibile, aranjamente grafice), există numeroase altele, cunoscute poeţilor din toate timpurile, începînd cu folosirea unor cuvinte care conţin rudimente de motivare, în secolul XIII, trubadurul francez Daniel Arnault scria în *Onzieme canzo:*

En breu brisaral temp,
braus Eill bisa busina els
francs...

Aceasta înseamnă aproximativ: în curînd va veni anotimpul aspru şi crivăţul va sufla în crengi. Aglomerarea de consoane ocluzive şi fricative încearcă să deştepte fonic suflarea îngheţată a vîntului printre copacii desfrunziţi. Cele mai numeroase experimente de acest fel le-au întreprins însă avangardiştii din acest secol, de la Hugo Ball şi Christian Morgenstern pînă la M. Leiris (inventatorul unui „langage-tangage") şi cummings, care, într-un poem intitulat *View no 2 Series III,* bazat pe reminiscenţe din limbajul negrilor americani, pe onomatopee şi pe grafii speciale, a creat o expresie integral mimologică:

yguduh
ydoan
yannustan
ydoan o
yunnchstan an dem
y guduh ged
yunnuhstan dem doi dee
y yaduh ged riduh
y doan o nudn
Lisn bud LISN
dem
gud
am
bidl ye/luh bas
tuds weer goin
'due SIV1LEYE zum

în acest poem este depăşit pînă şi nivelul fonematic propriu-zis, fiindcă efectele ţin de fapt de rostirea sunetelor de către anumiţi vorbitori de engleză. Cea mai cuprinzătoare definiţie a mimologismelor o dă Genette în *Palimpsestes* (p.87): „Ele desemnează orice fel de cuvînt, de grup de cuvinte, de frază, sau de discurs constituite printr-un oarecare procedeu de imitare, nu a unui alt idiom, ci a obiectului de care vorbesc". O clasificare riguroasă trebuie să conţină următoarele două categorii de procedee: alegerea unor cuvinte în care ..desemnarea" obiectului, este, în mod natural, o „imitare" a lui (onomatopee, armonii imitative sau orice fel de selecţie lexicală care ţine cont de forma cuvintelor şi nu de sensul lor); înlăturarea, parţială sau completă, a sensului din cuvinte obişnuite, în scopul de a permite să se constituie imaginea nemijlocită a obiectului, fie prin schimbarea aspectului lor fonic, literal sau tipografic (jocuri lexicale, tipografisme), fie prin aranjamente spaţiale ale textului (caligrame, ideograme, grafeme) fie în cele din urmă. prin crearea de secvenţe verbale noi, non-referenţiale şi difuze semantic, deşi corect construite în spiritul unei anumite limbi naturale. Se poate observa că mimologismele sînt operaţii aplicate fonologiei cuvîntului, dar că, şi voi dezvolta ideea mai tîrziu, respectivele procedee se justifică în virtutea unui anumit principiu prozodic (mai greu sesizabil în prima categorie, dar absolut evident în cea de a doua), care face din ele nu pur şi simplu nişte

mi s-ar părea mai normal Să le considerăm *post-lexical a.* Post-lexicalitatea este o imitare a lexicalităţii: are aparenţa limbii obşteşti, din care însă a evacuat sensurile, ca să-şi aproprieze mai bine obiectele. Ca limbă privată, limba poeziei merge de la ceea ce, în franceză, se spune prin expresia *ii fait semblant* pînă la ceea ce tot franceza numeşte *le faux semblant,* adică de la simularea exprimării dotate cu sens la completa înşelare a aşteptărilor cititorului, deprins să caute, ori de cîte ori are de a face cu un limbaj, sensurile cuvintelor. La limită, poetul poate crea nu numai cuvinte izolate, dar un întreg limbaj, din care sensurile s-au evaporat, în pofida asemănării gramaticale cu limba naturală. E cazul poeziilor Ninei Cassian scrise în „limba spargă" din *Lotopoeme:*

Te-mboridez, guruvă şi stelpică
norangă, te-mboridez să-şi calpeni
introstul şi să-fi gui multembilara
voşcă pe-o crepitwă fangă şi să-ţi
jumizi firiga lîngă-im hisar manii.

Mimologismele nu sînt altceva, la urma urmelor, decît o speculare a laturii verbale a cuvintelor în scopul de a deplasa atenţia de pe sens (obnubilat sau evacuat) pe formă. Pe lîngă procedeele remarcate anterior (repetarea sau amputarea cuvintelor, invenţia unor secvenţe postlexicale plauzibile, aranjamente grafice), există numeroase altele cunoscute poeţilor din toate timpurile, începînd cu folosirea unor cuvinte care conţin rudimente de motivare, în secolul XIII, trubadurii! francez Daniei Arnault scria în *Onzieme canzo:*

En breu brisaral temp,
braus Ei/l bisa busina els
francs...

Aceasta înseamnă aproximativ: în curînd va veni anotimpul aspru şi crivăţul va sufla în crengi. Aglomerarea de consoane ocluzive şi fricative încearcă să deştepte fonic suflarea îngheţată a vîntului printre copacii desfrunziţi. Cele mai numeroase experimente de acest fel ie-au întreprins însă avangardiştii din acest secol, de la Hugo Ball şi Christian Morgenstern pînă la M. Leiris (inventatorul unui „langage-tangage") şi cummings, care, într-un poem intitulat *View no • 2 Series IH,* bazat pe reminiscenţe din limbajul negrilor americani, pe onomatopee şi pe grafii speciale, a creat o expresie integral mimologică:

yguduh
ydoan
yannustan
ydoan o
yunnchstan an dem
y guduh ged
yunnuhstan dem doi dee
y yaduh ged riduh
y *doan o nudn*
'lisnbudllSN
dem
gud
am
bidl yelluh bas
tuds weer goin
'dueSIVILEYEzum

în acest poem este depăşit pînă şi nivelul fonematic propriu-zis, fiindcă efectele ţin de fapt de rostirea sunetelor de către anumiţi vorbitori de engleză. Cea mai cuprinzătoare definiţie a mimologismelor o dă Genette în *Palimpsestes* (p.87): „Ele desemnează orice fel de cuvînt, de grup de cuvinte, de frază, sau de discurs constituite printr-un oarecare procedeu de imitare, nu a unui alt idiom, ci a obiectului de care vorbesc". O clasificare riguroasă trebuie să conţină următoarele două categorii de procedee: alegerea unor cuvinte în care „desemnarea" obiectului, este, în mod natural, o „imitare" a lui (onomatopee, armonii imitative sau orice fel de selecţie lexicală care ţine cont de forma cuvintelor şi nu de sensul lor); înlăturarea, parţială sau completă, a sensului din cuvinte obişnuite, în scopul de a permite să se constituie imaginea nemijlocită a obiectului, fie prin schimbarea aspectului lor fonic, literal sau tipografic (jocuri lexicale, tipografisme), fie prin aranjamente spaţiale ale textului (caligrame, ideograme, grafeme) fie în cele din urmă. prin crearea de secvenţe verbale noi, non-referenţiale şi difuze semantic, deşi corect construite în spiritul unei anumite limbi naturale. Se poate observa că mimologisrnele sînt operaţii aplicate fonologiei cuvîntului, dar că, şi voi dezvolta ideea mai tîrziu, respectivele procedee se justifică în virtutea unui anumit principiu prozodic (mai greu sesizabil în prima categorie, dar absolut evident în cea de a doua), care face din ele nu pur şi simplu nişte

fapte de stil, ci fapte de poezie, căci presupun un element intenţional de ordin estetic şi un cod literar precis (cultivarea lor sistematică începe în prima jumătate a secolului XX şi are caracter diferenţial în poezia anterioară, bazată pe versificaţie şi nu pe aspectul fonic al cuvîntului).

5. Agramaticalităţi

Agramaticalităţile sînt, în accepţia curentă, greşeli de gramatică, abateri de la norma în uz. Sensul pe care îl voi lua în considerare mai departe este întrucîtva altul şi nu se identifică nici cu acela din teoria transformaţională unde este limitat la sintaxă. Am adoptat accepţia pe care le-o dă M. Riffaterre *(Semiotique de la poesie,* Seuil, 1983): textul poetic fiind socotit capabil să-şi genereze gramatica proprie, nu mai e cazul să ne preocupăm de deviaţia acesteia faţă de gramatica limbii; agramaticalitatea poetică este aceea care creează cititorului sentimentul că o regulă a fost violată, fără ca respectiva regulă să fie totuşi demonstrabilă, în plus, dacă în limbă exprimarea „inocentă" poate fi, cel mult, de natură stilistică, rod al unei intenţii personale a vorbitorului, cînd nu este pur şi simplu o greşeală, în poezie, agramaticalitatea este un moment de expresie literară şi este diferenţiată nu numai la nivelul „individual" al folosirii limbii, ci şi la acela „social": în termenii lui Roland Barthes, voi spune că agramaticalitatea (ca, de altfel, şi mimologismele şi tropologismele) diferenţiază nu atît (nu numai) *stiluri,* cît (dar şi) *scriituri:* „Limba şi stilul - observă Barthes în *Le Degre Zero de l'Ecriture,* Gonthier, 1965, p. 17 - sînt forţe oarbe; scriitura este act de solidaritate istorică. Limba şi stilul sînt obiecte; scriitura este o funcţie: este raportul dintre creaţie şi societate". Incorectitudinea stilistică poate fi emoţională, pitorească, poate asigura limbajului pecetea individualităţii: agramaticalitatea poetică are totdeauna şi o semnificaţie culturală, ca o marcă indelebilă a felului de a scrie al unei întregi epoci; prima fiind doar o formă, a doua este şi o valoare. Aceasta este chiar una din caracteristicile poeticului surprins nu la nivelul general al limbii, ci la acela particular al artei cuvîntului: de a da formelor individuale de expresie chipul unor valori sociale.

Modificarea aspectului morfologic al cuvintelor în poezie nu este un procedeu frecvent, din raţiunea indicată deja de I. Coteanu, din cauza adică a stabilităţii acestui sector al limbii. Şi totuşi, există cîteva operaţii destul de productive poetic în planul morfologiei. Iată două.

care mi se par mai importante: schimbarea categoriei şi schimbarea clasei gramaticale, în *Zoosophia* lui Ion Gheorghe (spre a o ilustra pe cea dintîi), întîlnim cîteva animale fabuloase sau reale care şi-au modificat sexul gramatical: cocora, tigra, leopardele şi grifonul. Nu are importanţă că, în realitate, ele sînt şi masculi şi femele: limba română le-a fixat o unică formă pentru ambele sexe, care însă nu este aceea din versurile poetului. Această modificare morfologică reprezintă o încercare de motivare a cuvîntului, ca şi schimbările fonologice înfăţişate mai devreme. Fiind afectat aspectul morfologic al cuvîntului, nu e vorba de procedeul lexical anterior, chiar dacă nu se poate schimba morfologia fără să fie alterată fonologia cuvintelor. Pentru schimbarea clasei gramaticale, ne furnizează cîteva exemple vesele Nichita Stănescu, într-o poezie din *in dulcele stil clasic,* care evocă o „Doamnă Verde Camforă" căreia, pretinde iubeţul poet, i s-ar fi uscat „paişpele cel de carate": un substantiv a devenit adjectiv şi un numeral s-a substantivizat. Astfel de jocuri apar relativ rar în limba uzuală, şi atunci doar ca mijloc de îmbogăţire a vocabularului, în poezie, mai frecvente, ele ţintesc să sensibilizeze morfologia cuvîntului. în *Slujbă,* Gh. Tomozei exploatează morfologia, ca să compună o graţioasă interogaţie lirică:

Ce-ţi mai face dulcele,
duduie? Se cireaşă, se
gutuie?

Ochii ce amăgiră
se Bizanţ, se Palmiră?
Ţîţele, mie-mpotrive
se Ninive?
M-aş tocmi la dulcele
tău, neculcele.

Dar ce văd? O lacrimă?
se platină? -.. se
clatină?
se platină? , ' •

Am situat aceste inovaţii printre agramaticalităţi, deoarece poetul nu creează secvenţe noi, fonetic plauzibile, capabile a motiva exprimarea prin întunecarea referinţei (ca Nina Cassian în poemele scrise în limba spargă), ci schimbă, în acelaşi scop, clasa gramaticală a unor cuvinte existente în limbă. ' .:

Din punct de vedere sintactic, efectul de expresie cel mai banal se obţine prin enumerare, care însă poate merge pînă la aglomerarea haotică; nu numai că spiritul practic al limbii este astfel contrariat, dar poetul profită de mulţimea de alăturări, adesea neprevăzute, spre a sugera ideea că ordinea limbii nu reflectă ordinea lumii, ci îşi creează ordinea poetică proprie. Ar fi de remarcat că enumerarea devine relevantă, ca procedeu, abia atunci cînd indică o scădere pronunţată a rolului funcţional (sau economic, al elementelor aflate în joc). Poezia tradiţională uzează şi ea de enumerări, dar cu măsură, şi de obicei, ca să accentueze ideea poemului: procedeul e acolo pur instrument, în poezia modernă, el poate fi uneori un scop în sine şi devine cu atît mai sesizabil. Această proprietate se întîlneşte şi în cazul altor procedee sintactice (repetarea, bunăoară). Tendinţa de a se sluji în mod „logic'' de enumerare sau de repetare e bine marcată în poezia veche, în timp ce poezia mai nouă pare să nesocotească această logică, izvorîtă din caracterul mimetic al limbii, şi să cultive respectivele procedee pentru valoarea lor poetică, într-un pasaj din *Ulise,* Ilarie Voronca descrie o piaţă:

te opreşti la vînzătoarea de legume
îţi surîd ca şopîrle fasolele verzi
constelaţia mazărei naufragiază vorbele
boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci
ca lotci dovlecii îşi vira botul înaintează
amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul, mărarul
iepuri de casă ridichii albe pătlăgele
vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii
transilvănencelor

Şi aşa mai departe. Absenţa punctuaţiei creează de la început în aceste versuri impresia de oarecare hazard al enumerării. După ce întîiul vers conţine referinţă precisă la locul pe care-1 are în vedere poetul (piaţa de legume), ceea ce urmează nu mai pare să asculte de vreun criteriu de ordine şi să nici să vrea să sporească informaţia cu privire la obiectul descrierii. Nu remarcăm o ordine anumită. Metaforele nu sînt ierarhizate după însemnătatea lor în prezentarea tabloului real şi nici nu acuză o creştere ori o descreştere de intensitate a descrierii: altfel spus, nu ne conduc spre o idee oarecare, în perspectiva căreia să fie silite a-şi regla ritmul. Ele se succed absolut la întîmplare. Realitatea nu e nici mai bine, nici mai rău înfăţişată: este pur şi simplu „acoperită" de cuvintele enumerate ca de un încîntător

covor colorat. Enumerarea nu pare să ţină cont decît de plastica în sine a comparaţiilor, de splendoarea lor gratuită, devenind un limbaj nonreferenţial, care se cuvine apreciat în el însuşi şi nu în măsura în care ne ajută să vedem mai clar obiectul de la care s-a pornit. Chiar împrejurarea că, în poezia modernă, enumerarea poate fi „abuzivă", după ce, în poezia clasică, a respectat aproape totdeauna un principiu de verosimilitate, ne arată că ea depinde de o concepţie despre poetic, de o convenţie, şi nu de iniţiativa lingvistică, oricît de spectaculoasă, a unui poet. Adesea, în descrierea libertăţilor pe care poeţii moderni şi le-au luat în materie de nefuncţionalitate a limbajului, critica a fost ispitită să aplice o măsură improprie. Lui Voronca, de pildă, i s-au reproşat cascadele de imagini, de felul celor din *Ulise,* ca o abatere de la necesităţile discursului informaţional, ignorîndu-se însă tocmai faptul că necesitatea de care ascultă poezia lui nu mai este aceeaşi din poezia tradiţională.

Un caz foarte interesant este al siluirilor sintaxei în poezia lui Gongora. Nu găsim la poetul spaniol doar enumerări, ci numeroase alte procedee: elipsa, paralelismul, corelaţia, tautologia, inversiunea, simetria etc. Unele din ele joacă, desigur, un rol şi în sintaxa ritmică, aşadar în prozodie, dar majoritatea pot fi privite şi ca o tentativă a poetului de a crea o topică diferită de a limbii comune. Aproape nu ne întîlnim în versurile lui cu sintaxa spaniolă. Marele poem alegoric *Polifem şi Galateea* se deschide cu o amplă invocaţie, în ale cărei fraze arborescente prea puţine cuvinte se găsesc la locul în care s-ar cădea să fie (traducere de Darie Novăceanu):

Sonore, - aceste rime ce mi-au fost
dedicate, bucolică, dar cultă, de
Talia, în clipă de purpură — o,
conte prea înălţate! — cîndziua-n
zori de roze văpaia-şi înfiripă
acum, ca în Niebla soare aduci,
cîntate pe fluier le ascultă, de nu
cumva aripă de şoim, către
Huelva, piaptănă vînt, uşure, iar tu
croieşti cu pasul adîncuri de
pădure.

In notele ediţiei sale, traducătorul român a restabilit topica firească, spre a arăta cum a modificat-o Gongora. Transcrise în proză, versurile sună banal: „Aceste rime sonore, pe care Talia, cultă, deşi bucolică, mi le-a dedicat" ş.a.m.d. Tensiunea lirică provine din sintaxa barocă a poemului. Analizînd poezia barocă din secolul al XVII-lea,

tributară gongorismului, Mihai Zamfir a notat în *Formele liricii portugheze* (Univers, 1985) faptul că jocul baroc este, înainte de orice, o savantă alternare sintactică. Autorul studiului citează o frumoasă poezie a lui Jeronimo Baia intitulată *Retrato,* a cărei primă strofă conţine cîteva metafore înlănţuite în formă de scară coborîtoare şi se bazează pe această schemă: repetarea unui cuvînt cheie de la finele unui vers la începutul celui următor:

Vi Filis, a bela
Lume dos meus
olhos Olhos *de*
minha alma Alma
de meo corpo

(„Am văzut-o pe Filis, frumoasa / Lumină a *ochilor* mei, / *Ochi* ai sufletului *meu, / Suflet* al trupului meu.")

Iar în strofa a cincea, acest chiasm (repetare inversă) intraductibil: „Todo ele e nos cegos, / E nos, cegos todos" („El tot te orbeşte, / Şi noi, orbi toţi"), în care observăm şi o interesantă circularitate. Astfel de artificii sînt rare în afara perimetrului baroc, dar ne reţin cu atît mai mult atenţia: indică limpede convenţia care le face posibile.

6. Tropologisme

„Cu greu ne-am putea imagina o scriitură poetică din care metafora să lipsească", afirmă autorii belgieni ai *Retoricii generale* (ediţie românească, Univers, 1974,- p. 133). Această părere este foarte răspîndită, cum am mai avut prilejul să constatăm. Tropii sînt consideraţi procedeul poetic prin excelenţă, căruia retoricile clasice i-au acordat o atenţie specială şi pe care poeticile moderne s-au străduit să-1 reinterpreteze. Cu aceasta, ne găsim în cea de-a treia clasă de procedee, din cîte am dedus la început, şi de departe cea mai importantă: *tropologismele.* O voi examina deocamdată, ca şi pe precedentele două, *ca şi cum* s-ar dovedi în stare să ne spună ce este poezia, însoţind-o totuşi de o presupoziţie pe care am avut-o în minte şi atunci cînd m-am referit la mimologisme şi la agramaticalităţi: problema semnificaţiei figurate nu epuizează poeticul, fiind doar o condiţie preliminară a lui.

Ca bază de discuţie, voi lua studiul deja citat al lui J. Cohen despre *Structura limbajului poetic,* foarte clar şi, în multe privinţe, definitiv. Lingvistul francez identifică fără ezitare poeticul cu figura de sens.

Asupra premisei sale, diferită de a mea, voi reveni ceva mai departe. r_n ce constă ea? Poeticul nu se *realizează,* afirmă J. Cohen, la nivelul obiectelor desemnate prin cuvinte (ca în distincţia clasicistă dintre teme poetice şi nepoetice) şi nici la acela al fonologiei (mimologismele sînt privite fără simpatie), ci la „un al doilea nivel formal, lexico-gramatical", -i anume acela al deplasării sensului în interiorul unei „structuri sintagmatice" (p. 44), aşadar la nivelul tropului. Spre deosebire de taxonomiile retorice de odinioară, J. Cohen întreprinde un examen al tropilor pe paliere şi pe funcţii. Tropul se situează în planul semantic şi are trei funcţii: de predicaţie, de determinare şi de coordonare. El este definit ca o *deviere redresată.* Este contribuţia cea mai originală a lui J. Cohen, aşa că o voi prezenta pe scurt. Devierea ca atare presupune un cad natural care reglează raportul dintre semnificaţi. O frază, corect construită din punct de vedere gramatical, dar care încalcă acest cod, trebuie considerată absurdă: „Se degajă dintr-o dată o lege generală privind combinarea cuvintelor în fraze. Această lege pretinde ca, în orice enunţ predicativ, predicatul să fie pertinent semantic, în raport cu subiectul" (p. 103). Se înţelege că lucrurile stau la fel şi în cazul determinării şi coordonării. Dacă limbajul poetic nu contrazice această lege. deşi el poate conţine nonpertinenţe flagrante (ca în versul lui Apollinaire: „Leş souvenirs sont cors de chasse", în care amintirile sînt cornuri de vînătoare, printr-o împerechere de noţiuni incompatibile semantic), împrejurarea s-ar putea explica prin aceea că devierea respectivă de la codul limbii este redresată la nivelul exprimării poetice. Rolul de a o redresa revine metaforei. Spre deosebire de alţi cercetători, J. Cohen nu socoteşte că metafora este pur şi simplu o abatere *(ecart).* El precizează cu grijă termenii: „Nonpertinenţa reprezintă o violare a *codului cuvîntului,* ea situîndu-se pe planul sintagmatic; metafora reprezintă o violare a *codului limbii* şi se situează pe planul paradigmatic. Există un soi de dominare a cuvîntului asupra limbii, aceasta din urmă admiţînd să se schimbe pentru a da sens celui dintîi. Procesul întreg se compune din doi timpi inverşi şi complementari: 1) crearea unei devieri: *nonpertinenţă*| 2) redresarea devierii: *metaforă"* (p. 108). Astfel definită, metafora nu numai se deosebeşte de abaterile semantice (devieri sau nonpertinenţe), dar se opune tuturor celorlalte figuri (epitetul de natură, elipsa, inversiunea), în măsura în care acţionează în *alt plan* decît ele. Mai mult: le oferă o raţiune: „Toate figurile au drept scop să provoace procesul metaforic. Strategia retorică urmăreşte să modifice sensul. Poetul acţionează asupra mesajului ca să schimbe limba" (p. 105).

Tezei lui J. Cohen i-au adus obiecţii Gerard Genette, în recenzia pe care i-a consacrat-o în *Figuri,* şi Paul Ricoeur în *Metafora vie* (ediţie românească, Univers, 1984). Mă interesează aici îndeosebi obiecţiile acestuia din urmă. Paul Ricoeur este de părere că definiţia metaforei conţine la J. Cohen o gravă omisiune: cea a noii pertinenţe căreia îi dă naştere metafora. „Scopul poeziei - scrie el (p. 243) - pare mai curînd acela de a stabili o nouă pertinenţă prin mijlocirea unei mutaţii a limbii". Concluzia lui J. Cohen ar trebui, deci, răsturnată: poetul schimbă limba ca să acţioneze asupra cuvîntului. Paul Ricoeur adaugă că „noua pertinenţă", absentă la Cohen, poate fi determinată numai dacă admitem în mod deschis că metafora aparţine deopotrivă nivelului cuvîntului, la care o aşează lingvistul francez, ca şi majoritatea poeticienilor europeni, şi nivelului frazei, între unul şi altul fiind deosebirea pe care a remarcat-o E. Benveniste. Cuvîntul este un *lexem,* adică o diferenţă în codul lexical, şi „în această primă calitate el este afectat de deviaţia paradigmatică pe care o descrie Cohen", dar el este şi „o parte din discurs, şi poartă o parte a sensului care depinde de întregul enunţ" iar în această a doua calitate nu poate fi afectat decît de o „interacţiune" situată în planul frazei: „Sensul metaforic este un efect al întregului enunţ, dar focalizat asupra unui cuvînt pe care-1 putem numi cuvînt metaforic. Iată de ce trebuie să spunem că metafora este o inovaţie semantică de ordin predicativ (noua pertinentă) şi totodată de ordin lexical (deviaţie paradigmatică)" (p. 246-247). Importanţa acestui mod de a pune problema metaforei este capitală, deşi nu pot deocamdată decît s-o constat. Voi reveni, de altfel, la ea, atunci cînd voi discuta teoriile care, mai ales de la o vreme, încearcă să vadă în poezie elementele de predicaţie şi de discurs, în loc să-i lege destinul de acela al cuvîntului.

Se poate obiecta însă lui J. Cohen şi faptul de a nu distinge (decît în trecere) între „poetic" şi poetic. Teza lui are în vedere stilul, nu poezia. De aici se desprind două consecinţe. Una este că teoria autorului francez ne permite, la rigoare, să discriminăm cel mult, între o utilizare literală şi una figurată a limbajului comun, dar nu şi între limbajul comun ca atare şi acela din poezie: ne oferă un criteriu al „poeticului", nu şi unul al poeziei, îmi vin în minte două personaje din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare: bufonul care vorbeşte exclusiv în dodii (sau în metafore) şi şir Andrews, care nu înţelege ' cîtuşi de puţin acest fel de a vorbi. Cuplul eroilor shakespearieni este instructiv pentru cele două întrebuinţări care se pot da limbajului uzual. Este însă vreunuLdin ei poet? Desigur, nici unul. Aici apare

cealaltă consecinţă şi ea are în vedere însuşi principiul funcţionării metaforei. O voi formula aşa: dacă, în limbă, redresarea nonpertinenţei, adică metafora, înseamnă pur şi simplu o redresare a codului semantic violat, adică o nouă pertinenţă, care este tot de natură lingvistică, în poezie, ambele etape ale' procesului antrenează cu necesitate şi coduri nelingvistice. Remarca este foarte importantă, deşi această importanţă poată să nu pară deocamdată evidentă, fiindcă elementele intrate în joc rămîn neschimbate şi nu avem, la prima vedere, nici un motiv să descriem metafora poetului altfel decît au făcut Cohen şi Ricoeur în cazul metaforei stilistice; dar e vorba de o altă perspectivă din care privim elementele respective în poezie.

Iată un exemplu care mi-a fost sugerat chiar de o observaţie fugitivă a lui Paul Ricoeur în legătură cu un aspect al teoriei lui J. Cohen. Există deviere şi redresare, afirmă acesta din urmă, nu numai la nivel semantic, ci şi la nivel fonic. Rima şi metrul sînt operatori înrudiţi cu metafora. Vers înseamnă, etimologic, întoarcere, aşadar versul este tot o figură prin care se reduce o deviere comparabilă, la nivelul fonic, cu aceea semantică redresată cu ajutorul metaforei. Numai că, obiectează Ricoeur, ne dăm seama mult mai bine de devierea pe care versul o comite (contrast între diviziunea semantică şi aceea prozodică, artificialitate introdusă de către sintaxa ritmică în sintaxa obişnuită) decît de reducerea ei: „în acest caz - se întreabă autorul *Metaforei vii* - versificaţia oferă oare, la rîndul ei, un fel de reducere de deviaţie, care să diminueze conflictul dintre metru şi sintaxă?" (p. 237) Răspunsul lui este negativ: „...Nu vedem unde este aici reducerea de deviaţie. S-ar părea că în plan fonic deviaţia operează singură,[1] fără reducere de deviaţie" (p. 238). Dacă ar fi aşa, teoriei lui J. Cohen i s-ar răpi un întreg capitol. Dar dificultatea mi se pare înşelătoare. Să notăm că, atunci cînd a fost vorba de deviaţie şi de reducerea ei pe palierul semantic, atît Cohen cît şi Ricoeur au avut în vedere exclusiv factori lingvistici: stătea în puterea limbii să creeze o nonpertinenţă şi s-o reducă apoi, creînd o pertinenţă nouă. Dacă spun, cu Voronca „pătlăgelele vinete înnoptează", încalc mai întîi codul semantic care nu face nici o legătură imediată între leguma cu pricina şi noapte (căci, evident, nu ne gîndim că pătlăgelele „se culcă"), pe care-1 restabilesc, după aceea, înţelegînd că între semele (unităţile de sens) a!e pătlăgelelor există unul (culoarea vînătă) care poate fi apropiat de întunericul nopţii (şi „realizez" metafora). Dar, pe palierul fonic, Cohen şi Ricoeur invocă versul, care nu este o noţiune lingvistică, ci una literară. Rezultat al unor aranjamente fonice, versificaţia nu ţine

totuşi de limbă, ci de prozodie, care este o convenţie artistică. Aşa cum ordinea fonemelor într-un cuvînt seamănă cu ordinea cuvintelor într-o frază - fiind, ambele, o „formă" - dar nu sînt identice, din motivele arătate de E. Benveniste, tot astfel sintaxa frazei seamănă cu sintaxa ritmică, dar nu poate fi confundată cu ea. Se situează pur şi simplu într-un plan diferit. Aşadar, dacă versul introduce în limbaj o abatere, făcînd să nu se suprapună decupajul ritmic peste acela semantic, şi divizînd secvenţele verbale altfel decît o face vorbirea naturală, şi pe care apoi o corectează, în clipa în care ne dăm seama că s-a creat un mod de exprimare care-şi are propria justificare, acest fapt nu poate fi explicat prin invocarea codului lingvistic; pretinde un cod de altă natură, literară, în funcţie de care sînt permise atît abaterea de la norma prozaică, cît şi reducerea ei. Dacă nu invoc acest cod literar, versul îmi apare ca o simplă aberaţie.

Să ne întoarcem la metaforă şi la interpretarea ei de către J. Cohen. Nonpertinenţa poate fi, după părerea autorului, de două grade, în funcţie de modalitatea prin care este redresată, în „herbe d'emeraude" (Vigny), în care *smaraldul* conţine două seme, *piatră şi verde,* redresarea este oarecum spontană, datorită asocierii pe care o putem stabili între *verde* şi *iarbă.* Nonpertinenţa este de gradul întîi. O nonpertinenţă de gradul al doilea descoperă J. Cohen în „bleu angelus" (Mallarme) unde predicatul nonpertinent *albastru* e nedecompozabil, ca orice culoare (culorile sînt semne primitive din punct de vedere semantic). Reducerea s-ar efectua, în acest caz, prin intervenţia procedeului cunoscut sub numele de sinestezie, reunirea adică de senzaţii din registre diferite: culoarea şi sunetul: *vecernie albastră.* Chiar dacă această interpretare nu e singura admisibilă (Genette crede că versul mallarmeean este metonimic: dangătul de clopot *în vecinătatea* cerului albastru), ea indică una din acele împrejurări în care J. Cohen a trebuit să ţină seama, ca să explice redresarea, de un cod literar: sinestezia este un procedeu literar întrebuinţat de către simbolişti. E mai important, după părerea mea, să sesizăm că există nonpertinenţe pe care limba nu le reduce spontan decît să distingem între grade de nonpertinenţă. Un cititor care n-are idee de sinestezie nu pricepe metafora lui Mallarme. Putem imagina următorul criteriu: competenţa înnăscută a vorbitorului e suficientă pentru a interpreta metaforele ca fapte de stil, dar nu şi pentru a le înţelege ca fapte de poezie.

J. Cohen ne dovedeşte aproape fără să vrea valabilitatea acestui criteriu, atunci cînd nu acceptă metaforele acelei poezii moderne în

care, judecind doar prin prisma limbii, redresarea nonpertinenţei nu pare a se realiza, în versul lui Breton: „rouă cu cap de pisică se legăna", J. Cohen nu vede decît un enunţ absurd. Nu e în discuţie oustul lui: deşi însuşi apelul la această noţiune ne poate sugera o alunecare insidioasă a chestiunii din domeniul limbii în acela al artei. Ceea ce mi se pare de-a dreptul curios este că studiul lui J. Cohen îşi ilustrează teoria cu privire la metaforă prin descrierea felului în care, de la poezia clasică la aceea simbolistă, trecînd prin romantism, creşte gradul de nonpertinenţă. Exemplele lui sînt statistice. Aşa stînd lucrurile, devine frapantă insuficienţa criteriului lingvistic; i se adaugă fatal unul istoric şi literar, în recenzia lui, Genette a tras atenţia asupra inconsecvenţei care constă în a defini, în acelaşi timp, devierea ca o opoziţie între literal şi figurat şi ca una între figură şi uzaj. Numai prima este caracteristică faptului de limbă în realitatea lui intrinsecă; a doua, dacă ne referim la uzajul poetic, are absolută nevoie de criterii literare (căci, în general, uzajul presupune criterii care transcend limba dinspre circumstanţele exterioare comunicării, fie ele sociale sau de altă natură).

7. Speţele metaforei

O concluzie mi se pare inevitabilă: înfăţişată doar în termeni de semnificaţie, metafora nu devine automat o problemă de poezie; rămîne una de limbaj. Ca să intereseze poezia e necesar să fie luat în considerare uzajul: dar nu orice fel de întrebuinţare a cuvintelor, ci numai aceea condiţionată şi reglată de codul literar. Poezia, ca activitate umană precisă, antrenează o competenţă specifică: orice poetică trebuie să conţină o dimensiune hermeneutică. Această idee este prea importantă ca să nu-i acordăm decît o atenţie fugară; cu atît mai mult cu cît, deşi absolut evidentă, nu este de la sine înţeleasă. Poeticienii de azi, ca şi retoricienii de ieri, s-au preocupat de speţele ori de funcţionarea metaforei aproape exclusiv din perspectivă lingvistică: de exemplu J. Cohen, cînd a descris avatarurile metaforei de la poezia clasică franceză la aceea simbolistă, în ce mă priveşte, voi insista pe o perspectivă inversă: nu modificarea tipului de metaforă modifică poezia, ci modificarea poeziei, ca ansamblu de concepţii şi ca practică literară, modifică tipul de metaforă. Nu am reuşit să descopăr dacă şi în ce fel metafora *face* poezia, dar pot arăta în ce fel o anumită poezie întrebuinţează anumite metafore.

[redacted]

totuşi de limbă, ci de prozodie, care este o convenţie artistică. Aşa cum ordinea fonemelor într-un cuvînt seamănă cu ordinea cuvintelor într-o frază - fiind, ambele, o „formă" - dar nu sînt identice, din motivele arătate de E. Benveniste, tot astfel sintaxa frazei seamănă cu sintaxa ritmică, dar nu poate fi confundată cu ea. Se situează pur şi simplu într-un plan diferit. Aşadar, dacă versul introduce în limbaj o abatere, făcînd să nu se suprapună decupajul ritmic peste acela semantic, şi divizînd secvenţele verbale altfel decît o face vorbirea naturală, şi pe care apoi o corectează, în clipa în care ne dăm seama că s-a creat un mod de exprimare care-şi are propria justificare, acest fapt nu poate fi explicat prin invocarea codului lingvistic; pretinde un cod de altă natură, literară, în funcţie de care sînt permise atît abaterea de la norma prozaică, cît şi reducerea ei. Dacă nu invoc acest cod literar, versul îmi apare ca o simplă aberaţie.

Să ne întoarcem la metaforă şi la interpretarea ei de către J. Cohen. Nonpertinenţa poate fi, după părerea autorului, de două grade, în funcţie de modalitatea prin care este redresată, în „herbe d'emeraude" (Vigny), în care *smaraldul* conţine două seme, *piatră şi verde.* redresarea este oarecum spontană, datorită asocierii pe care o putem stabili între *verde* şi *iarbă.* Nonpertinenţa este de gradul întîi. O nonpertinenţă de gradul al doilea descoperă J. Cohen în „bleu angelus" (Mallarme) unde predicatul nonpertinent *albastru* e nedecompozabil, ca orice culoare (culorile sînt semne primitive din punct de vedere semantic). Reducerea s-ar efectua, în acest caz, prin intervenţia procedeului cunoscut sub numele de sinestezie, reunirea adică de senzaţii din registre diferite: culoarea şi sunetul: *vecernie albastră.* Chiar dacă această interpretare nu e singura admisibilă (Genette crede că versul mallarmeean este metonimic: dangătul de clopot *în vecinătatea* cerului albastru), ea indică una din acele împrejurări în care J. Cohen a trebuit să ţină seama, ca să explice redresarea, de un cod literar: sinestezia este un procedeu literar întrebuinţat de către simbolişti. E mai important, după părerea mea, să sesizăm că există nonpertinenţe pe care limba nu le reduce spontan decît să distingem între grade de nonpertinenţă. Un cititor care n-are idee de sinestezie nu pricepe metafora lui Mallarme. Putem imagina următorul criteriu: competenţa înnăscută a vorbitorului e suficientă pentru a interpreta metaforele ca fapte de stil, dar nu şi pentru a le înţelege ca fapte de poezie.

J. Cohen ne dovedeşte aproape fără să vrea valabilitatea acestui criteriu, atunci cînd nu acceptă metaforele acelei poezii moderne în

care, judecînd doar prin prisma limbii, redresarea nonpertinenţei nu pare a se realiza, în versul lui Breton: „rouă cu cap de pisică se legăna", J. Cohen nu'vede decît un enunţ absurd. Nu e în discuţie trustul lui: deşi însuşi apelul la această noţiune ne poate sugera o alunecare insidioasă a chestiunii din domeniul limbii în acela al artei. Ceea ce mi se pare de-a dreptul curios este că studiul lui J. Cohen îşi ilustrează teoria cu privire la metaforă prin descrierea felului în care, de la poezia clasică la aceea simbolistă, trecînd prin romantism, creşte gradul de nonpertinenţă. Exemplele lui sînt statistice. Aşa stînd lucrurile, devine frapantă insuficienţa criteriului lingvistic; i se adaugă fatal unul istoric şi literar, în recenzia lui, Genette a tras atenţia asupra inconsecvenţei care constă în a defini, în acelaşi timp, devierea ca o opoziţie între literal şi figurat şi ca una între figură şi uzaj. Numai prima este caracteristică faptului de limbă în realitatea lui intrinsecă; a doua, dacă ne referim la uzajul poetic, are absolută nevoie de criterii literare (căci, în general, uzajul presupune criterii care transcend limba dinspre circumstanţele exterioare comunicării, fie ele sociale sau de altă natură).

7. Speţele metaforei

O concluzie mi se pare inevitabilă: înfăţişată doar în termeni de semnificaţie, metafora nu devine automat o problemă de poezie; rămîne una de limbaj. Ca să intereseze poezia e necesar să fie luat în considerare uzajul: dar nu orice fel de întrebuinţare a cuvintelor, ci numai aceea condiţionată şi reglată de codul literar. Poezia, ca activitate umană precisă, antrenează o competenţă specifică: orice poetică trebuie să conţină o dimensiune hermeneutică. Această idee este prea importantă ca să nu-i acordăm decît o atenţie fugară; cu atît mai mult cu cît, deşi absolut evidentă, nu este de la sine înţeleasă. Poeticienii de azi, ca şi retoricienii de ieri, s-au preocupat de speţele ori de funcţionarea metaforei aproape exclusiv din perspectivă lingvistică: de exemplu J. Cohen, cînd a descris avatarurile metaforei de la poezia clasică franceză la aceea simbolistă, în ce mă priveşte, voi insista pe o perspectivă inversă: nu modificarea tipului de metaforă modifică poezia, ci modificarea poeziei, ca ansamblu de concepţii şi ca practică literară, modifică tipul de metaforă. Nu am reuşit să descopăr dacă şi în ce fel metafora *face* poezia, dar pot arăta în ce fel o anumită poezie întrebuinţează anumite metafore.

Voi încerca să ilustrez această constatare în modul cel mai simplu cu putinţă, prin cîteva exemple alese din poezia tradiţională şi din cea modernă, fără a preciza acum accepţia termenilor şi fără a stărui asupra demarcării lor riguroase, despre care va fi vorba în partea a doua a eseului meu. Procedare empirică şi nici măcar exhaustivă: prin două deosebiri, care mi se par sugestive, dar cărora le-am putea adăuga altele, voi schiţa un paralelism între metafora tradiţională şi cea modernă.

Prima deosebire poate fi formulată pe scurt aşa: deplasarea de sens este, de obicei, mai mare în metafora modernă decît în aceea tradiţională, în termenii lui J. Cohen, diferenţa constă într-un grad superior de nonpertinenţă. Constatarea a fost de atîtea ori făcută, încît aproape nu e nevoie să o mai argumentez. Hugo Friedrich o remarcă de la început în *Structura liricii moderne* (ediţie românească, Univers, 1969): „Dar şi acolo unde, în lirica modernă, metafora mai aminteşte poate de una din funcţiile ei vechi, comparaţia, ea a suferit o transformare profundă: elementele presupuse comparabile - pretenţie rezultînd din tonul şi din structura metaforei - sînt de fapt complet neasemănătoare. Metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne" (p. 220). Există deci un ton şi o structură a metaforei care influenţează modul semnificării. Acestea trebuie privite în contextul poetic al fiecărei epoci. Poeţii nu sînt liberi să deplaseze sensul cuvintelor: distanţa dintre poli, ca şi polii înşişi sînt rodul unei codificări relativ stricte; dovadă nu numai similitudinea dintre metaforele pe care le observăm la un msment dat în poezia majorităţii poeţilor, dar şi rezistenţa cititorilor (care este şi una a poeţilor înşişi) la schimbări bruşte. Inovaţia în materie este ea însăşi o chestiune de cod, ca şi cum „programul" imaginaţiei poetice ar fi conţinut în „genele" ei specifice şi s-ar supune prea puţin factorilor de mediu. De la o comparaţie a lui Bolintineanu („ca un glob de aur luna strălucea") la una a lui Voronca („faţa de hristos chinuit a cartofului") se scrie nu o istorie a limbii române, ci una a poeziei româneşti, caracterizată de o creştere a distanţei dintre polii metaforici. Fără a înmulţi exemplele (care sînt, în fond, foarte clare), să precizez că metafora din poezia românească a secolului XIX este de obicei un raport explicit de comparare a doi termeni apropiaţi semantic, ceea ce asigură deplasării de sens un caracter „logic", în vreme ce metafora modernă învederează un raport implicit, „alogic" şi chiar absurd între termeni din ce în ce mai depărtaţi semantic. Paul Ricoeur a observat că, pînă şi în teoria metaforei, teza asemănării, în vogă odinioară.

reculat în faţa tezei relaţiei întîmplătoare, ajungîndu-se la situaţia ca absurditatea să definească mai bine metafora decît analogia. Iar autorii *Retoricii generale,* citind pe Du Marsais, care afirmase în studiul său că metafora sileşte un cuvînt să primească un înţeles care „nu e tocmai al lui", atrag atenţia că avangardiştii din prima jumătate a secolului XX au înlocuit de fapt, pe „nu tocmai" cu „deloc", întrebarea, nu o dată subînţeleasă sau exprimată direct, este cît de departe se poate merge pe această cale şi dacă nu cumva nonpertinenţele pe care le creează distanţele astronomice între sensuri devin neredresabile. Răspunsul nu poate fi decît unul singur: criteriul valabilităţii unei metafore nu e niciodată pur lingvistic, aşa încît nu vom reuşi să stabilim graniţe convingătoare, între ceea ce este permis şi ceea ce nu este permis poeţilor, dacă vom aborda metafora poetică doar din unghiul semnificaţiei ei. „Permis" sau „nepermis" indică reguli şi restricţii retorice, nu lingvistice, aşadar formulate în practica artistică şi relativ independente de limbă. J. Cohen s-a izbit de această dificultate, dar nu şi-a dat seama de ea: în concepţia lui, enunţurile absurde ale unor poeţi moderni nu constituie metafore, căci marea lor deviaţie nu poate fi redresată. Ceea ce-i putem reproşa autorului *Structurii limbajului poetic* este, pe lîngă caracterul subiectiv al discriminării (de ce am accepta metaforele simboliste, mult mai „ermetice" decît acelea romantice, şi nu şi pe acelea ale avangardei? în ce punct ar trebui să oprim toleranţa noastră faţă de abuzurile modernilor?), faptul de a nu fi remarcat că discuţia nu are sens într-un plan lingvistic strict şi că intervine întotdeauna un cod retoric. Avînd în vedere acest lucru, deosebirea dintre naiva comparaţie a lui Bolintineanu şi metafora mult mai savantă a lui Voronca nu este decît diferenţa dintre două retorici.

A doua deosebire dintre metaforele tradiţionale şi cele moderne face şi mai clară natura ei retorică: poetul vechi înclină spre metafora *topică,* în vreme ce modernul a descoperit savoarea celor *atopice.* Prin aceşti termeni încerc să cuprind, pe de o parte, toate acele figuri care îşi extrag predicatul nonpertinent dintr-un „depozit" accesibil oamenilor cultivaţi ai fiecărei epoci, şi pe de alta, metaforele în care predicatul este creaţia originală a poetului. Am vrut să evit, propunîndu-i, distincţia, pe cît de răspîndită, pe atît de nesigură, dintre „figura de uz" şi „figura de invenţie". Metafora *topică* este de fapt simbolul sau alegoria care se bazează pe o mitologie sau, în general, pe o tradiţie obştească. „Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei naţiuni de vînători ori de pescari", spune foarte nimerit Eminescu. Metafora *atopică,* în schimb, conţine un drum analogic,

nestrăbătut înainte de alt poet şi care nu e repetabil, deşi este, ca şi cel dintîi, prescris în codurile literare ale epocii şi ne apare ca insolit, dar nu ca întîmplător. Se remarcă lesne că metafora *topică* are un precedent şi este o asociaţie relativ stabilă, pe care contextul n-o poate influenţa în mod decisiv, în timp ce metafora *atopică* este fără precedenţă şi are un înţeles contextual.

Exemplele ne stau la îndemînă. Pentru a marca faptul că e vorba doar de tendinţe şi nu de exclusivităţi, le-am cules din opera aceluiaşi poet. In *Oul dogmatic,* Ion Barbu întrebuinţează simboluri care provin din orfism şi din creştinism. Cînd compară „nevinovatul, noul ou" cu un „palat de nuntă şi cavou", el creează o metaforă topică a cărei înţelegere depinde de informaţia culturală a cititorului. Semantismul cuvintelor respective nu ne ajută să apropiem oul de un palat al nunţii şi al morţii sau, dacă există putinţa apropierii, ea trece printr-o interpretare filosofică a noţiunilor, de felul celei propuse de orfism, care vede în ou un simbol al începutului şi al sfîrşitului. Poetul nu inventează simbolurile, ci le descoperă în fondul mitologic al respectivelor doctrine. O metaforă atopică întîlnim în primul vers al cunoscutei poezii din *Joc secund:* „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste". La ce s-a gîndit poetul cînd a folosit cuvîntul *creastă* însoţit de cei trei determinanţi ai săi *(dedusă din ceas, adincă şi calma)!* Nonpertinenţa se redresează doar cînd, în contextul poeziei, înţelegem că e vorba de o *ars poetica* iar *creasta* este poezia însăşi. Asocierea nu e neapărat mai izbitoare decît în cazul aceleia dintre ou şi palat, dar pare, pe lîngă aceea, facultativă, rezultînd dintr-o invenţie personală şi nu din presupoziţiile unei doctrine. Metafora nu de acelaşi tip: absenţa precedenţei influenţează atît nonpertinenţa, cît şi redresarea ei. Singurul punct de sprijin este contextual: numai gîndită ca o oglindire a lumii în spirit, ca o necontingenţă, poate fi poezia adîncă, senină şi atemporală. Cum s-a operat aici redresarea? Un element cultural a intervenit de asemenea, şi anume includerea poeziei într-o categorie literară *(ars poetica),* urmată de coroborarea întîiului vers cu motivul platonician pe care-1 sesizăm în celelalte. Dar atît cuvîntul metaforic, cît şi determinanţii nonpertinenţi au fost creaţi de poet. E instructiv şi să arăt că, după ce G. Călinescu a interpretat poezia ca o artă poetică, şi analiza lui a fost preluată de comentatori fără obiecţii, Marian Papahagi a descoperit, confruntînd variantele textului că, la origine, poezia a fost una ocazională şi cu subiect erotic *(Critica de atelier,* Cartea Românească, 1983). Cum am explica metafora în cazul în care am accepta, împotriva prestigiului analizei

-i'nesciene, că poezia a rămas ceea ce a fost de la început, adică o °ª tică? Chestiune numai pe jumătate inocentă, în context schimbat, ^etafora însăşi ar trebui citită altfel.

Observăm că între metaforele *topice* şi acelea *atopice* nu este nici o H'ferenţă de funcţionare din punctul, de vedere al codului retoric

resupus în deviaţie şi în reducerea ei; ar fi greşit să ne închipuim că numai cele dintîi, dat fiind apelul direct la locurile comune ale unei tradiţii, sînt inexplicabile în planul limbii; cele din urmă angajează în aceeaşi măsură anumite criterii de ordin literar. Deosebirea este că, într-un caz, poetul preia o analogie deja existentă (în principiul sau în forma ei concretă), iar în altul creează el însuşi analogia; dar, în amîndouă, semnificaţia figurată nu poate fi percepută decît la nivel retoric şi pretinde un efort hermeneutic, altfel putînd rămîne obscură, cum s-a întîmplat o vreme cu o parte din metaforele lui Ion Barbu.

8. Metafora nu face poezia

Am întreprins în capitolele precedente o critică destul de amănunţită a modului în care poeticile moderne concep de obicei limbajul poetic. Această critică a avut două obiective principale, care ne-au apărut împletite, dar care pot fi înfăţişate acum şi separat: primul obiectiv a fost ideea, moştenită de poeticieni din retoricile clasice, că tropul face poezia; al doilea a fost acela că e suficient să explicăm felul în care ia naştere semnificaţia lingvistică într-o metaforă spre a avea criteriul poeticităţii. Numitorul comun al celor două teze pe care le-am criticat este presupoziţia (declarată ori nu) că limbajul poetic este rodul unei întrebuinţări date de poeţi limbajului uzual. La aceasta, am răspuns că mimologismele, agramaticalităţile şi metaforele pot produce o limbă poetică, dar că limbă poetică şi poezie nu sînt unul şi acelaşi lucru. Există un statut al poeticului care ip se află cuprins pe de-a-ntregul în „poetic", cu alte cuvinte în distorsiunile stilistice suferite de limbă. Am sugerat deja şi ideea centrală a eseului de faţă şi anume că poezia nu este *un efect* al poetizării limbii naturale, ci, din contra, *cauza* care determină un aspect particular al acestei limbi. Şi vorbitorii obişnuiţi îşi poetizează uneori exprimarea; între acţiunea lor Şi acţiunea poeţilor nu este însă doar o diferenţă de grad, de intensitate sau de folosire mai sistematică a unor procedee. Poemul este o origine, nu un rezultat: dacă vorbitorii urmăresc să transforme şi să îmbogăţească limba, poetul urmăreşte să producă un obiect artistic, din care limba poate ieşi schimbată, dar nu în chip superficial, ci la nivelul

funcţiilor ei profunde. Limba este materia poeziei: poezia dă totdeauna limbii o formă specifică. Ceea ce vorbitorul nu face: exigenţele lui rămîn în planul agresivităţii limbii însăşi. Forma pe care o construieşte poetul este o valoare culturală în care se întîlnesc numeroase exigenţe străine de limbă. Poemul nu este pur şi simplu un limbaj mai expresiv, mai colorat sau mai pitoresc decît acela uzual: el este limbajul devenit operă literară.

Trebuie să ne ocupăm acum de el dintr-o perspectivă întrucîtva diferită de aceea pe care am constatat-o la J. Cohen sau la Genette. Se pune următoarea întrebare: dacă limbajul poetic este altceva decît un limbaj uzual înţesat de figuri de sens sau de figuri de stil (idee pe care retoricienii de altădată, ca şi o parte a poeticienilor de azi, pariază fără să ezite), poate că el este totuşi o *figură sui-generis!* Intuiţia aceasta a avut-o G. Călinescu în. *Principii de estetică,* atunci cînd a definit' metafora drept „un poem mic, o structură cu o temă dominantă": „Fata rumenă ca o garofiţă (dintr-o poezie de D. Bolintineanu - N.M.) este de fapt nu o percepţie din natură, ci o organizare lirică pe tema suavitate" (ediţie citată, p. 65). Dar dacă e aşa, putem formula şi reciproca: un poem este, în întregul lui, o metaforă mare. Ideea le-a trecut şi altora prin minte. Paul Ricoeur citează pe M. C. Beardsley care a numit, ca şi G. Călinescu, metafora „un poem în miniatură" *(Aestetics,* Harcourt, 1958) şi, răsturnînd ecuaţia, numeşte poemul „o metaforă mărită" (op. cit., p. 375). Dar cel care, fără să recurgă deschis la această apropiere, a încercat să descrie poemul ca pe o structură verbală care-şi generează sensul oarecum în modul în care o metaforă şi-1 produce pe al ei, este Michael Riffaterre în *Semiotique de lapoesie.* După ce observă că limba poeziei diferă de cea curentă, fie că îi întrebuinţează vocabularul şi gramatica, fie că posedă un vocabular şi o gramatică proprii, autorul scrie: „Oricare ar fi tendinţa preferată, un factor rămîne constant: poezia exprimă conceptele într-o manieră oblică. Pe scurt, *un poem ne spune un lucru şi semnifică un altuF* (p. 11). Iată deci poemul privit ca o metaforă sui-generis şi nu ca o colecţie de metafore furnizate de limbă. M. Riffaterre nu ignoră faptul că poezia a fost deseori abordată din acest ultim unghi de vedere, dar urmăreşte să dea un conţinut mai precis celui dintîi: „Propun - scrie el în acelaşi loc - să considerăm că, diferenţa, empiric percepută, dintre poezie şi non-poezie se explică în întregime prin felul în care un text poetic îşi generează sensul."

Ca să poată oferi „o descriere coerentă şi relativ simplă a structurii de sens dintr-un poem", M. Riffaterre pleacă de la premisa că noţiunile

de metaforă, trop sau figură capătă o valoare utilă pentru poeticieni: numai dacă ele implică „conceptul de text" şi „o teorie a lecturii": Fenomenul literar nu este altceva decît o dialectică între text şi cititor... Mi se pare că, în domeniul mai vast al literaturii, poezia este, în mod cu totul particular, inseparabilă de conceptul de text: dacă nu vom privi poemul ca pe o entitate finită şi închisă, nu vom putea face niciodată deosebirea dintre discursul poetic şi limba literară" (p. 12).

Premisa este remarcabilă şi plină de consecinţe. Dar cum înţelege să procedeze M. Riffaterre? El distinge, din capul locului, trei tipuri de oblicvitate în poezie. Cel dintîi - „deplasarea sensului" - priveşte aspectul semantic. Al doilea - „distorsiunea", adică ambiguitatea, contradicţia şi non-sensul - are în vedere nivelul frazeologic. Ultimul - „crearea de seris", adică valorificarea spaţiului textual prin rime, simetrii etc. - aparţine prozodiei. Sau, cel puţin, acestea sînt nivelele la care autorul pare a se fi gîndit, căci el se mulţumeşte să clasifice tipurile de oblicvitate. Vom discuta ceva mai încolo dacă această clasificare este infailibilă. Deocamdată, să notăm că principalul efect al exprimării oblice din poezie constă în subminarea reprezentării realităţii prin cuvinte, a *mimesisului,* cum spune Riffaterre: într-un poem, mimesisul este alterat, prin îndepărtarea de verosimilitate, deformat, cu ajutorul unui lexic sau al unei gramatici deviante, în sfîrşit, anulat, prin crearea de non-sensuri voite. Ar trebui conform tezei din *Semiotica poeziei,* să distingem între un sens a! informaţiei directe, pe care îl procură limba, şi o *semnificanţă (signifiance),* care este modul oblic de exprimare propriu poeziei. Cititorul percepe, mai întîi, modificarea mimesisului ca pe o abatere de la sensul limbii, dar îşi dă apoi seama că această „incorectitudine" este intenţionată şi poate fi „corectată" prin considerarea ei la nivelul superior al semnificanţei textului poetic, în acest punct, teoria seamănă cu cea a lui J. Cohen (menţionat doar în bibliografie, fără a fi citat direct), despre metaforă ca nonpertinenţă redresată. Dar dacă J. Cohen se referă la limba poetică, M. Riffaterre are în vedere poemul cu text transfrastic, ceea ce-i îngăduie, pe de o parte, să admită că „incorectitudinea" pune la încercare, pe lîngă o competenţă lingvistică a cititorului, şi una literară (solicitîndu-i „recunoaşterea" unor coduri particulare), iar pe de altă parte, să lege „corectarea" ei pe întregul text (de fapt, ea se produce *numai după ce* cititorul ia act de finalul poemului) şi să definească poeticitatea drept „o funcţie coextensivă textului, legată de o realizare limitată a discursului şi captivă între marginile stabilite de *incipit* şi de *clausulă".* Problema poeziei este net separată de problema limbii:

„în timp ce unităţile purtătoare de sens (mimetic) pot fi sintagme, cuvinte sau fraze, numai textul în ansamblul lui constituie unitatea de semnificanţă (poetică)" (p. 17). Descifrarea poemului nu e posibilă decît printr-o dublă lectură a lui. M. Riffaterre numeşte prima lectură *euristică:* ea constă în sesizarea sensului, de care cititorul este capabil graţie „competenţei sale lingvistice", aceasta incluzînd ipoteza că limba este referenţială şi că cititorul are aptitudinea înnăscută de a percepe incompatibilităţile dintre înţelesul cuvintelor (p. 16). A doua lectură este *hermeneutică',* ea este retroactivă şi permite, pe măsură ce avansează în text, recuperarea elementelor deja străbătute şi, la sfîrşit, sesizarea semnificaţiei; acest lucru nu e însă posibil fără o competenţă literară.

M. Riffaterre analizează un poem al lui Theophile Gautier intitulat *In deserto* şi scris după o călătorie în Spania. Poemul a fost ales pentru caracterul lui aparent „descriptiv", ceea ce-1 ajută pe autorul *Semioticii poeziei* să sublinieze felul în care orice poezie tinde să substituie reprezentării realităţii o idee nonmimetică, un univers propriu: „în poemul lui Gautier, deşertul este cu siguranţă prezent, dar numai în măsura în care poate fi utilizat ca un cod realist însărcinat să reprezinte solitudinea şi uscăciunea inimii care-1 acompaniază, prin opoziţie cu generoasele însufleţiri care dau naştere iubirii" (p. 19).

Solitudinea e nemijlocit comparată cu deşertul sierrei spaniole; dragostea este o oază de fecunditate sugerată prin tema lui Moise care loveşte cu toiagul în stîncă şi face să ţîşnească apa. Ne aflăm în faţa unei opoziţii semnificative. Primul ei pol îl constituie ceea ce pare să fie o descriere a deşertului. Dar* această descriere nu e fidelă. O subminează doi factori. Unul, perceptibil în timp ce citim prima oară textul, constă în aglomerarea de detalii vizuale, cu conotaţii dezagreabile, şi care nu sînt numaidecît tipice sierrei spaniole (în orice caz, cititorul nu e în măsură să le verifice verosimilitatea); al doilea, perceptibil abia la sfîrşit, constă în proiectarea ultimei părţi a poemului, care nu mai e descriptivă, asupra celei dintîi, ceea ce-1 determină pe cititor (la a doua lectură) să confere deşertului sensuri simbolice. Celălalt pol al opoziţiei este conţinut în tema lui Moise: poemul încetează a mai fi privit ca o descripţie, devenind expresia simbolică a iubirii care învinge solitudinea sufletească. Demonstraţia lui M. Riffaterre vrea să arate cum *semiosisul* alterează treptat iar la urmă transformă complet *mimesisul:* semnificanţă poetică îi apare ca un efect al abolirii sensului mimetic. Şi ea este o *praxis* de lectură, care îngăduie înţelegea poemului ca o mare metaforă, ca o exprimare oblică

a ideii, dar numai după ce a fost epuizat întreg conţinutul referenţial al limbii, adică inevitabilul ei sens mimetic.

De aici şi pînă la definirea discursului poetic în general nu mai este decît un pas: „Discursul poetic este echivalenţa stabilită între un cuvînt şi un text sau între un text şi alt text. Poemul rezultă din transformarea unei *matrici, o frază* literală şi minimală, într-o perifrază mai extinsă, complexă şi nonliterală. Matricea este ipotetică, fiindcă ea reprezintă doar actualizarea gramaticală şi lexicală a unei structuri latente. Matricea se poate reduce la un singur cuvînt şi, în acest caz, cuvîntul respectiv nu apare în text. Ea este permanent actualizată de către varianţi succesivi: forma acestora este guvernată de către o primă actualizare a matricei, numită *model. Matrice, model* şi *text* sînt varianţi ai unicei structuri. Semnificanţa unui poem, în acelaşi timp ca principiu de unificare formală şi ca agent de semantică, este produsă de către *ocolul* pe care-1 face textul, silit să parcurgă toate etapele mimesisului, înaintînd din reprezentare în reprezentare [...] pînă la epuizarea paradigmei variaţiilor posibile ale matricei" (p. 33).

Terminologia e verificată pe exemplul (absolut uimitor) al unui celebru poem într-un vers scris în latină în secolul XVII de către iesuitul Athanasius Kircher: „Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore more ore re" („Cum să-ţi strig gratitudinea mea? - întrebă poetul pe Dumnezeu, care răspunde: Prin dragostea ta, prin felul tău de a fi, prin rugăciunile şi prin actele tale"). M. Riffaterre indică *matricea* în ideea invocării gratitudinii divine, exprimată de prima jumătate a versului. Modelul îl oferă *clamore,* care poartă, în germene, întreagă a doua jumătate a versului: fiecare cuvînt din cele care urmează, aflate toate în cazul ablativ ca şi *clamore,* este „conţinut" formal în model. Enunţul tot pare un lexic specific de termeni înrudiţi morfologic cu *modelul,* în loc să fie alcătuit din termeni diferiţi şi legaţi sintactic (cum se întîmplă în traducere, prin imposibilitatea echivalării). Această anomalie este mijlocul prin care unitatea semantică a enunţului este transformată în unitate formală: şirul de cuvinte devine o reţea de configuraţii, un „text", un „monument" de artă verbală. Independent de sensurile separate ale cuvintelor, diferitele condiţii ale acordării graţiei divine invocate în text se string în jurul noţiunii de dragoste: ceea ce credinciosul săvîrşeşte şi ceea ce îl.defineşte sub raport moral este deci exprimat în codul *amore.* Aşa încît textul, în complexitatea lui, nu e altceva decît o serie de modulări ale *matricei:* ea este aceea care declanşează devierea textuală, în timp ce *modelul* determină doar forma în care se prezintă această deviere.

Versul lui Kircher are, trebuie spus, un caracter excepţional: şi nu numai fiindcă, de regulă, paronomaza nu atinge toţi constituenţii unui text (cum se petrec lucrurile aici), dar şi fiindcă, în alte limbi decît latina, omonimia parţială este mai rar îngăduită. Putem însă încerca să descriem o structură de sens şi pe un text de alt tip, în care agentul de unificare formală să fie sinonimia. Jocul sinonimic poate uneori conduce la efecte similare cu acelea datorate paronimiei. Am ales, spre ilustrare, poezia *Decor* a lui G. Bacovia (căreia, pentru rapiditatea analizei, i-am numerotat versurile):

/. *Copacii albi, copacii negri*
2.Stan goi în parcul solitar:
3.Decor de doliu funerar...
4.Copacii albi, copacii negri.

5.în parc, regretele plîng iar...

6.Cu pene albe, pene negre,
7.O pasăre cu glas amar
8.Străbate parcul secular...
9.Cu pene albe, pene negre.

10. în parc fantomele apar...

11. Şi frunze albe, frunze negre;
12. Copacii albi, copacii negri;
13. Şi pene albe, pene negre;
14. Decor de doliu funerar...

15. în parc ninsoarea cade rar...

Chiar de la prima lectură remarcăm că nişte sintagme se repetă, într-o ordine anumită, şi că reprezentarea peisajului de iama este puternic stilizată. Tabloul „descărnării" naturii este realizat prin alternanţa de alb şi negru. Mimesisul este, la început, perceptibil. Primul vers poate fi citit referenţial: copacii albi şi copacii negri sînt copacii desfrunziţi, ca şi carbonizaţi, acoperiţi de zăpadă. Reluarea schemei (în versurile 6 şi 11) atacă însă impresia de descriere fidelă, fie şi numai prin faptul că extinderea opoziţiei alb-negru la alte aspecte ale realităţii (penele păsării, frunzele) introduce un criteriu de similaritate artificială: intuiţia e contrariată de codul coloristic foarte simplu întrebuinţat de poet.

Me dăm seama că poetul nu descrie peisajul, ci îl organizează în funcţie He două trăsături opuse, albul şi negrul, care nu au numaidecît corespondente stricte în realitate. Imaginile din natură ne parvin, deci, printr-un fel de grilă. Strofa finală ne îndepărtează şi mai mult de mimesis, oferindu-ne un tablou în „raccourci". Sîntem confruntaţi cu un cifru, cu o ordine particulară a cuvintelor, nu cu „logica" unui peisaj adevărat, în limba naturală, există o strînsă legătură între înlănţuirea cuvintelor şi realitatea desemnată: în fapt, semantismul limbii este acela care organizează, în mintea noastră, realitatea: ceea ce numim realitate nu e decît o proiectare a cuvintelor asupra planului obiectelor. Orice perturbare a acestei proiecţii ne izbeşte ca o încălcare, nu a regulilor limbajului, ci a regulilor după care se structurează lumea însăşi. Un enunţ ne pare absurd nu cînd (fiindcă) este incorect construit, ci cînd (fiindcă) este „rupt" de obiectele la care se referă. Bacovia, orice poet, procedează ca şi cum ar organiza realul în raport cu un cod lingvistic propriu, diferit de semantismul natural al limbajului. Acest cod e reglat de semioza propusă de *M.* Riffaterre. *Matricea* (sau „ideea") din poezia *Decor,* cheia codului, ne este dată, mai întîi, incomplet, în titlu, şi, apoi, în versul 3, reluat identic de 14: *decor de doliu funerar,* întreaga desfăşurare a textului are drept scop stabilirea acestei teme a morţii, cu ajutorul unor varianţi, care au ca model versul l, adică opoziţia sumară alb-negru, aplicată succesiv şi altor constituenţi ai poeziei.

Acum, putem reciti textul. Mimesisul este, din capul locului, alterat de simplitatea *modelului,* care e o selecţie în varietatea elementelor naturale impusă treptat şi altor elemente. Alb-negrul se opune culorii: e aspectul nud al unei lumi crepusculare şi ne sugerează impresiunile de pe o placă radiografică. Decorul de doliu (matricea) ia naştere prin deposedarea obiectelor de atributele lor reale şi variate. Copacii sînt *goi.* Goliciunea se opune înveşmîntării în acelaşi fel în care lipsa culorii se opune culorii. Parcul este *solitar,* deci, nepopulat, pustiu, gol. Alb-negrul, goliciunea şi solitudinea comportă semne comune: şi ele sînt negative, indicînd o absenţă. Versul 5 - izolat în context -introduce o perspectivă etică asupra tabloului abia schiţat: regretele, plînsul se datorează dispariţiei vieţii din natură, în strofa a doua îşi face apariţia „pasărea cu glas amar" şi cu „pene albe, pene negre". Glasul amar este un variant al plînsului din versul precedent: pasărea nu cîntă cu bucurie, ci cu jale. Repetiţia are în vedere atît stratul lexical (se reiau sintagme), cît şi stratul semantic (se reiau seme ale cuvintelor). In versul lui Kircher, repetarea era paronimică: aici ea este sinonimică.

Bacovia procedează, ca şi poetul latin, prin derivare, dar nu paronimicâ şi fonologică, ci sinonimică şi lexicală. Parcul din această strofă este *secular,* ceea ce vrea să însemne bătrîn, apropiat de final. Semele conţinute de matrice se răspîndesc în trupul poeziei ca nişte microbi şj contaminează întregul text. în loc ca fiecare element consecutiv al poeziei să ne furnizeze o informaţie nouă, la nivelul sensului mimetic, el repetă informaţiile anterioare. Se produce o saturare sinonimică a textului, care pare a se întoarce necontenit la „tema" lui. Ca şi rimele, în ordine prozodică, aceste sinonime se „referă" necontenit unele la altele, ca într-un acord muzical, „corporalizînd" textul. Versul 10 - din nou, în poziţie izolată - precizînd atitudinea poetului faţă de o realitate care, golită de viaţă, a căpătat aspect fantomatic. Fantomele sînt singurul cuvînt care nu posedă o determinare explicită în text: dar ele conţin o calificare negativă prin însăşi natura lor, asociată tot ideii de moarte. Strofa a treia reia toate elementele şi toate opoziţiile de pînă acum, ca într-un fel de tablă de materii a poeziei. Nu întîmplător, matricea este repetată şi ea, în versul 14, ca spre a sprijinii varianţii printr-un *memento.* Această tablă de materii subliniază caracterul de paradigmă al textului, impunîndu-1 de o manieră neechivocă: toţi constituenţii sînt „convocaţi" şi co-prezenţa lor distinge poemul de un enunţ oarecare, în orice enunţ, secvenţele care se înlănţuie sînt diacronice, limbajul fiind diacronic în uz; poemul e sincronic, în el, părţile alcătuitoare sînt necontenit „de faţă". Versul ultim pare să restabilească, pentru o clipă, mimesisul suspendat, referindu-se la peisajul invernal, după ce varianţii succesivi ai frazei matriciale deplasaseră treptat înţelesul lingvistic primar (natura sub zăpezi) spre o semnificanţă poetică (moartea). Dar „realismul" imaginii din acest vers 15 este înşelător: noi nu mai putem citi acum versul ca pe un enunţ descriptiv, căci întregul material lingvistic a fost puternic tematizat: şi, de aceea, ninsoarea ne apare ca un linţoliu care îmbracă corpul inanimat al naturii.

Recapitulînd datele acestei analize tehnice, să spun că cele mai importante sînt următoarele: debutînd ca o descriere a unui peisaj de iarnă, poezia lui Bacovia tulbură imaginile mimetice printr-o ordine (opoziţii, repetiţii) care organizează tabloul în funcţie de o matrice sau de o idee *(decor de doliu),* cu ajutorul unui model *(copacii albi. copacii negri),* repetat în varianţi *(pene albe, pene negre, frunze albe. frunze negre):* semantismul limbii naturale e treptat destrămat şi textul primeşte o semnificanţă proprie, poetică (moartea), independentă de sensurile parţiale, şi care devine din ce în ce mai

videntă pe măsură ce-şi instalează paradigma specifică şi-şi derivează din ea constituenţii.

Această interpretare, în fond elementară, a lăsat pe dinafară o mulţime de considerente de alt ordin, cum ar fi, bunăoară, acelea referitoare la frecvenţa temei morţii în poezia bacoviană, asociată adesea cu iama şi cu zăpada. Acest fapt nu e atît de semnificativ pe cît ar părea, fiindcă nu e „inocent". Lectura noastră din Bacovia nu ajunge pur şi simplu la tema cu pricina, ci, într-un fel, porneşte de la ea: cerc vicios inevitabil, cîtă vreme noi nu citim niciodată de fapt prima oară un text (aceasta e o situaţie pur teoretică). Diagnosticul critic seamănă cu cel medical: e nevoie de anamneză pentru a descifra simptomele. *Decor* e un simptom, *Nevroză** altul, într-un volum, *Plumb,* pe care ele ni-1 reamintesc în întregime. Şi exemplele s-ar putea înmulţi, închiderea textului asupra semnificaţiei lui poetice se petrece aşadar atît la nivelul unor poezii, cît şi la nivelul volumului din care ele fac parte, ca să nu mai spun că, la rîndul lui, volumul din 1916 poate fi considerat ca participînd la un text încă şi mai extins, care este opera bacoviană în ansamblul ei, care, şi ea, poate fi raportată la poezia simbolistă şi aşa mai departe, la infinit, între aceste texte, „virtual" încastrate unul în altul, ca păpuşile ruseşti, există nesfîrşite relaţii şi o analiză a unuia singur ţine de fapt cont, chiar dacă nedeclarat, de solidaritatea tuturor. Căci, dacă nu admite decît în mod provizoriu şi înşelător mimesisul, referinţa Ia realitate, orice poezie presupune, în mod constant şi esenţial, referinţa la alte texte: de n-ar fi aşa, probabil că ne-ar fi greu sau imposibil să descifrăm maniera în care poezia tematizează realitatea, rescriind-o în termeni de limbaj.

**In plus, descoperim în aceasta din urmă poezie şi sugestia unei analogii între mecanismul poetic (aşa cum îl vede Riffaterre), în care mimesisul e înghiţit de semiotic, şi mecanismul nevrotic, în care obsesia înghite realitatea. Interesant este şi că, descriind ninsoarea, tîrgul-cimitir şi plînsul iubitei care cîntă la clavir un marş funebru, poetul exclamă la un moment dat: „Iar eu nedumerit mă mir: / de ce. să cînte-un marş funebru... " Intuim aici o ciudată tentativă a textului de a-şi pune în chestiune tematizarea antimimetică, ca si cum textul însuşi ar cunoaşte o clipă de îndoială în privinţa demersului său deviant.*

înainte de a-mi spune punctul de vedere asupra teoriei lui Riffaterre, sînt necesare cîteva precizări. La drept vorbind, autorul *Semioticii poeziei* defineşte poezia prin prisma unor interacţiuni specifice. Cea mai importantă pare aceea dintre mimetic şi nonmimetic. Spre deosebire de majoritatea poeticienilor contemporani, care, pe urmele lui Jakobson, au văzut în poezie un „discurs opac", „fără referinţă" (de exemplu Tz. Todorov, *Litterature et Signification,* Larousse, 1967, J. Cohen, op. cit.), Riffaterre este de părere că semnificaţia poemului, diferită în principiu de sensul lingvistic, nu se realizează decît după ce textul parcurge întreaga sferă mimetică asociată limbajului uzual, în aceste condiţii, referinţa nu e obnubilată, ci doar suspendată: oblicvitatea semantică a poemului menţine tot timpul treaz în mintea cititorului, chiar dacă împingîndu-1 într-un plan secund, sensul nemijlocit al informaţiei lingvistice. Poeticitate nu înseamnă dispariţia sensului, ci interacţiunea dintre el şi semnificanţă. Acest fapt se oglindeşte în lectură: noi simţim poezia ca un fenomen de limbaj şi „aşteptăm" totdeauna un sens, dar aşteptarea ne este permanent frustrată prin constituirea semnificanţei, care suspendă sensul. Cele două lecturi examinate de Riffaterre se află ele înseşi în interacţiune, permiţînd dezvăluirea dialecticii subtile dintre informaţie şi semioză. într-o recenzie la ediţia americană a *Semioticii poeziei,* Jonathan Culler a obiectat împotriva combinării de către autor a descrierii proceselor obiective prin care ia naştere semnificanţă unui text cu interpretările de ordin formal al poem'elor: „Am fi tentaţi - scrie Culler *(The Pursuit of Signs,* Cornell University Press, 1981, p. 94) - să afirmăm că M. Riffaterre arată de fapt cum un grup particular de cititori sofisticaţi interpretează poezia, dacă el n-ar respinge explicit o astfel de noţiune, atunci cînd spune că cititorii nu au libertatea de a citi poezia cum vor, căci semnele poetice alcătuiesc nişte *patterns,* care nu pot fi trecute cu vederea". Obiecţia conţine un grăunte de adevăr, cum se va vedea mai departe, dar mi se pare că ea îşi face o iluzie cînd presupune că cineva care descrie modul în care se produce înţelesul poetic are dreptul să spere la obiectivitate, în realitate (şi în această privinţă sînt de acord cu M. Riffaterre), înţelesul poetic neputînd fi niciodată epuizat de o primă lectură euristică, perspectiva unei hermeneutici secunde ne conduce fatalmente la interpretări subiective. Altfel spus, o anumită competenţă literară a cititorului este întotdeauna implicată în descifrarea textului poetic, împrejurarea că semnele

poetice ne îngrădesc opţiunile personale nu ne poate determina să renunţăm cu totul la ele şi să privim poezia ca pe un limbaj abordabil exclusiv ca pură-obiectivitate, în fond, însăşi natura dublă a limbajului poetic este responsabilă de interacţiunea dintre o primă lectură, care . descrie textul, şi o a doua, care-1 interpretează. J. Culler adaugă că transcenderea mimesisului de către semioză apare la Riffaterre drept ₙun efect necesar al limbajului poetic, în vreme ce el este de fapt o convenţie de interpretare" (p. 96-97): bunăoară, *In deserto* de Gautier n-a fost citit de către contemporani ca o metaforă a aridităţii sufleteşti, în opoziţie cu generozitatea iubirii, pentru că n-a fost socotit o poezie lirică, ci una epică, aşadar, pentru că i s-a aplicat o grilă caracteristică standardelor de lectură ale epocii. Dar schimbarea astăzi a unghiului de vedere nu sprijină obiecţia lui Culler, ci constatarea lui Riffaterre şi anume că nu putem ignora dubla faţă a lecturii cînd ne referim la dubla faţă a poeziei: orice descifrare a mecanismelor textuale obiective este în acelaşi timp şi o interpretare subiectivă a lor, căci orice efect de limbaj poetic ne apare în acelaşi timp ca o convenţie artistică. Este aici un argument greu de răsturnat că semnificanţa poetică, spre deosebire de sensul lingvistic, antrenează şi o competenţă literară.

Mai importantă este remarca pasageră a lui G. Genette din *Palimpsestes,* care, într-o altă ordine de idei, şi anume referindu-se la intertextualitate, atrage atenţia că, deşi consideră semnificanţa drept coextensivă cu textul poetic, în fapt, Riffaterre analizează producerea ei pe microstructurile lingvistice, în loc să o lege de întregul text. Aceasta revine la a părăsi perspectiva globală asupra poemului - ca unitate minimală de sens poetic - şi a se întoarce la poeticitatea în sine a unora dintre elementele sale. De altfel, Riffaterre consacră capitole separate „producerii semnului" şi, respectiv, „producerii textului", în pofida faptului că vede în textul însuşi un semn. Se redeschide în acest mod, calea spre analiza stilistică pe care *Semiotica poeziei* a condamnat-o din capului locului. Ezitarea lui Riffaterre între textui poetic ca semn sui-generis şi semnele (cuvintele) din care el se compune îşi află explicaţia într-una din presupoziţiile de bază ale studiului său. Este suspect chiar faptul de a vorbi de o „semiotică" a poeziei. Semiotica fiind ştiinţa semnelor, adoptarea unei atari perspective implică inevitabil ideea textului semn şi creează datele confuziei cu semnele propriu-zise.

Dar este cu adevărat poemul un semn? într-o notă la primul capitol, M. Riffaterre pare să-şi pună el însuşi întrebarea. După ce distinge sensul de semnificanţa („Din punctul de vedere al sensului, textul este

o succesiune liniară de unităţi de informaţie; din punctul de vedere al semnificanţei, el este un tot semantic unificat", p. 13), el precizează: „Orice semn al textului se va revela pertinent în privinţa calităţii sale poetice din clipa în care va realiza sau va manifesta o modificare continuă a mimesisului" (ibid). Nota cu pricina trimite la acest pasaj: „Ar rămîne totuşi de explicat relaţia dintre aceste categorii, cărora le aparţin majoritatea semnelor (ideolectice şi contextuale - N.M.) şi poemul ca întreg, în plus, definirea însăşi a semnelor din această ultimă categorie (poemul-semn - N.M.) pare să pretindă o cunoaştere preliminară a ceea ce face dintr-un text o unitate structurată şi închisă, de unde un anumit risc de circularitate" (p. 211). Riscurile sînt, în realitate, două. Dacă un semn este, cum a afirmă Peirce (citat de autor), „ceva a cărui cunoaştere ne permite să cunoaştem ceva mai mult" *, atunci poemul nu poate fi semn deoarece (e teoria lui Riffaterre însuşi) într-un poem nu cunoaştem nimic mai mult (deşi nici mai puţin) decît poemul însuşi: un poem nu trimite la un „dincolo", el este o structură „suficientă"; nu este un limbaj prin care descoperim realitatea, ci o realitate formulată într-un limbaj. Celălalt risc constă în faptul de a lega soarta poeticului de aceea a cuvîntului, căci, în limbă, numai cuvîntul este semn. Toate poeticele au avut de furcă, într-o măsură mai mică sau mai mare, cu această identificare. Măria Corti propune noţiunile de hipersemn şi de hipersemnificaţie, ţinînd cont de faptul că textul are un sens global şi o unitate transfrastică *(Principiile comunicării literare,* ediţie românească, Univers, 1981). Mi se pare însă că noua terminologie nu ne scoate din impas. Pentru mine adevărata problemă nu este aceea a-denumirii, ci aceea a interpretării textului poetic, în care nu pot vedea un semn atîta timp cît definesc semnul în funcţie de cuvînt. Poezia nu e cuvînt: există întotdeauna în semn o transcendere a cuvîntului. A spune hipersemn, cu Măria Corti. înseamnă a ne amăgi cu iluzia unei soluţii, indicînd pe de o parte, caracterul transcendent al textului în raport cu cuvîntul şi menţinînd pe de alta poeticul în sfera semiotică.

Cei dintîi care au fost interesaţi să scoată poezia din ţarcul cuvîntului şi s-o raporteze la alte nivele ale limbii au fost poeticienii americani. Ei s-au referit la poezie (la operele de ficţiune, în general) ca la un *act de vorbire (speech act),* lipsit de forţa ilocuţionară, adică pragmatică. Austin, Ohmann şi Searle sînt unanimi în această convingere care-şi are originea în faimoasa definiţie a lui Wittgenstein:

* *A sign is something knowing which known something more.*

fcjj

meaning is use" (cf. antologia *Poetica americană,* Dacia, 1981). problema a fost ridicată şi de Paul Ricoeur în cartea lui cu privire la metaforă. Teza metaforei ca interacţiune pe care o susţine filosoful francez, constă tocmai în încercarea de a defini respectivul trop nu în raport cu cuvîntul, cum s-a făcut de obicei, ci în rapoft cu enunţul. Metafora devine astfel un fapt de predicaţie, un enunţ concentrat, care cuprinde deopotrivă elemente figurate şi elemente literale; cuvîntul joacă rolul unui „focar" *(focus)* în jurul căruia se stabileşte o ramă *(frame)* (op. cit. p. 209). Din acest unghi, metafora se opune alegoriei, care conţine exclusiv termeni figuraţi (op. cit., 268). Se observă numaidecît că opinia lui Ricoeur despre interacţiunea dintre figurat şi literal are o strînsă legătură cu teza lui Riffaterre a interacţiunii dintre mimetic şi non-mimetic, întreaga problematică a motivării cuvîntului în poezie, care reprezintă o preocupare devenită clasică a poeticii europene, este transferată în felul acesta asupra frazei (a enunţului predicativ) şi, odată cu acest transfer, este repusă în discuţie şi problematica referinţei limbajului poetic, exclusă, în principiu, atunci cînd poeticul era privit ca o semnificaţie specială a cuvîntului.

10. Semioticul şi semanticul

Cel care probabil a sugerat lui Paul Ricoeur această radicală modificare de optică este lingvistul francez Emile Benveniste. în *Problemes de linguistique generale* (şi, mai ales, în volumul al doilea, Gallimard, 1974), el disocia în limbă două domenii şi două feluri de operaţii, după cum ne referim la cuvînt şi, respectiv, la frază: „...Trebuie să trasăm o linie capabilă să departajeze două specii şi două domenii ale sensului şi ale formei, în ciuda faptului că - iată încă unul din paradoxurile limbajului - exact acelaşi element se află şi de o parte şi de cealaltă a acestei linii, posedînd însă fiecare un statut propriu. Limba cunoaşte două maniere de a fi limbă, în sens şi în formă. Am definit-o deja pe prima: limba ca *semiotică',* e necesar s-o justificăm pe a doua, pe care o vom numi limba ca *semantică"* (II, p. 224). Ideea lui Benveniste sugerează că existenţa acestor două cîmpuri introduce în faptele de limbă o *discontinuitate',* nu mai avem, între cuvînt şi frază, similarităţile care au reţinut pe Saussure şi pe emulii săi şi care au creat atîtea confuzii. Dar să urmărim mai îndeaproape clasificarea lui Benveniste.

Domeniul semioticului este domeniul cuvîntului. Unitatea de bază [f]ste, în acesta, semnul lingvistic, care are un sens şi o formă proprie.

o succesiune liniară de unităţi de informaţie; din punctul de vedere al semnificanţei, el este un tot semantic unificat", p. 13), el precizează: „Orice semn al textului se va revela pertinent în privinţa calităţii sale poetice din clipa în care va realiza sau va manifesta o modificare continuă a mimesisului" (ibid). Nota cu pricina trimite la acest pasaj: „Ar rămîne totuşi de explicat relaţia dintre aceste categorii, cărora le aparţin majoritatea semnelor (ideolectice şi contextuale - N.M.) şi poemul ca întreg, în plus, definirea însăşi a semnelor din această ultimă categorie (poemul-semn - N.M.) pare să pretindă o cunoaştere preliminară a ceea ce face dintr-un text o unitate structurată şi închisă, de unde un anumit risc de circularitate" (p. 211). Riscurile sînt, în realitate, două. Dacă un senm_este, cum a afirmă Peirce (citat de autor), „ceva a cărui cunoaştere ne permite să cunoaştem ceva mai mult" *, atunci poemul nu poate fi semn deoarece (e teoria lui Riffaterre însuşi) într-un poem nu cunoaştem nimic mai mult (deşi nici mai puţin) decît poemul însuşi: un poem nu trimite la un „dincolo", el este o structură „suficientă"; nu este un limbaj prin care descoperim realitatea, ci o realitate formulată într-un limbaj. Celălalt risc constă în faptul de a lega soarta poeticului de aceea a cuvîntului, căci, în limbă, numai cuvîntul este semn. Toate poeticele au avut de furcă, într-o măsură mai mică sau mai mare, cu această identificare. Măria Corti propune noţiunile de hipersemn şi de hipersemnificaţie, ţinînd cont de faptul că textul are un sens global şi o unitate transfrastică *(Principiile comunicării literare,* ediţie românească, Univers, 1981). Mi se pare însă că noua terminologie nu ne scoate din impas. Pentru mine adevărata problemă nu este aceea a denumirii, ci aceea a interpretării textului poetic, în care nu pot vedea un semn atîta timp cît definesc semnul în funcţie de cuvînt. Poezia nu e cuvînt: există întotdeauna în semn o transcendere a cuvîntului. A spune hipersemn, cu Măria Corti, înseamnă a ne amăgi cu iluzia unei soluţii, indicînd pe de o parte, caracterul transcendent al textului în raport cu cuvîntul şi menţinînd pe de alta poeticul în sfera semiotică.

Cei dintîi care au fost interesaţi să scoată poezia din ţarcul cuvîntului şi s-o raporteze la alte nivele ale limbii au fost poeticienii americani. Ei s-au referit la poezie (la operele de ficţiune, în general) ca la un *act de vorbire (speech act),* lipsit de forţa ilocuţionară, adică pragmatică. Austin. Ohmann şi Searle sînt unanimi în această convingere care-şi are originea în faimoasa definiţie a lui Wittgenstein:

> * *A sign is something knowing which known something more.*

meaning is use" (cf. antologia *Poetica americană,* Dacia, 1981). problema a fost ridicată şi de Paul Ricoeur în cartea lui cu privire la metaforă. Teza metaforei ca interacţiune pe care o susţine filosoful francez, constă tocmai în încercarea de a defini respectivul trop nu în raport cu cuvîntul, cum s-a făcut de obicei, ci în raport cu enunţul. Metafora devine astfel un fapt de predicaţie, un enunţ concentrat, care cuprinde deopotrivă elemente figurate şi elemente literale; cuvîntul joacă rolul unui „focar" *(focus)* în jurul căruia se stabileşte o ramă *(frame)* (op. cit. p. 209). Din acest unghi, metafora se opune alegoriei, care conţine exclusiv termeni figuraţi (op. cit., 268). Se observă numaidecît că opinia lui Ricoeur despre interacţiunea dintre figurat şi literal are o strînsă legătură cu teza lui Riffaterre a interacţiunii dintre mimetic şi non-mimetic, întreaga problematică a motivării cuvîntului în poezie, care reprezintă o preocupare devenită clasică a poeticii europene, este transferată în felul acesta asupra frazei (a enunţului predicativ) şi, odată cu acest transfer, este repusă în discuţie şi problematica referinţei limbajului poetic, exclusă, în principiu, atunci cînd poeticul era privit ca o semnificaţie specială a cuvîntului.

10. Semioticul şi semanticul

Cel care probabil a sugerat lui Paul Ricoeur această radicală modificare de optică este lingvistul francez Emile Benveniste. In *Problemes de linguistique generale* (şi, mai ales, în volumul al doilea, Gallimard, 1974), el disocia în limbă două domenii şi două feluri de operaţii, după cum ne referim Ia cuvînt şi, respectiv, la frază: „...Trebuie să trasăm o linie capabilă să departajeze două specii şi două domenii ale sensului şi ale formei, în ciuda faptului că - iată încă unul din paradoxurile limbajului - exact acelaşi element se află şi de o parte şi de cealaltă a acestei linii, posedînd însă fiecare un statut propriu. Limba cunoaşte două maniere de a fi limbă, în sens şi în formă. Am definit-o deja pe prima: limba ca *semiotică',* e necesar s-o justificăm pe a doua, pe care o vom numi limba ca *semantică"* (H, p. 224). Ideea lui Benveniste sugerează că existenţa acestor două cîmpuri introduce în faptele de limbă o *discontinuitate:* nu mai avem, între cuvînt şi frază, similarităţile care au reţinut pe Saussure şi pe emulii săi şi care au creat atîtea confuzii. Dar să urmărim mai îndeaproape clasificarea lui Benveniste.

Domeniul semioticului este domeniul cuvîntului. Unitatea de bază £ste, în acesta, semnul lingvistic, care are un sens şi o formă proprie.

Sensul constă în capacitatea semnului de a se integra în unităţi de ordin superior, iar forma, în capacitatea lui de a se disocia în constituenţi de ordin inferior (aceste definiţii se află deja în primul volum al *Problemelor,* Gallimard, 1966, p. 127). Altfel spus, sensul unui cuvînt este noţiunea pe care o implică limba ca ansamblu de procedee de comunicare înţelese de către un ansamblu de vorbitori. Forma, la rîndul ei, este fie materia elementelor de limbă, cînd sensul a fost pus în paranteză, fie aranjamentul acestora. La nivel semiotic, problema esenţială a limbii este aceea a semnificării. Faptul de a semnifica nu vrea să însemne altceva decît că semnificarea este fiinţa însăşi a limbii. O limbă care nu semnifică nu este nimic. Semnificarea pretinde existenţa semnelor: şi orice semn intră în relaţie cu alte semne (şi nu cu lucrul denotat de el), avînd o valoare generică şi conceptuală şi admiţînd opoziţii de tip binar. Semiotic este sinonim cu intralingvistic şi paradigmatic.

Domeniul semanticului este domeniul frazei. Unitatea de bază este semantică, ceea ce ne conduce în sfera limbajului în uz şi în act, mediind între om şi om şi între om şi lume. Emile Benveniste scrie: „în trecerea de la semiotic la semantic se schimbă radical perspectiva: toate noţiunile pe care le-am discutat revin în atenţia noastră, dar *altele,* şi aflate în raporturi noi. Semioticul se caracterizează ca o proprietate intrinsecă a limbii, semanticul rezultă dintr-o activitate a vorbitorului care pune limba la treabă. Semnul semiotic are o existenţă în sine, bazată pe realitatea limbii; dar el nu comportă aplicaţii particulare. Fraza, expresie a semanticului, nu este *decît* particulară; cu fraza, avem de-a face cu lucruri dm afara limbii: şi în vreme ce semnul are ca parte constituentă semnificatul, care îi este inerent, sensul frazei implică referinţa la situaţia discursului şi la atitudinea vorbitorului" (II, p. 225). In aceste condiţii, sensul şi forma primesc valori deosebite în cuvînt şi, respectiv, în frază. Sensul semiotic fiind paradigmatic, acela semantic este sintagmatic: pe de o parte, substituire, pe de alta, conexiune. „Plecăm de la principiul - precizează Benveniste (II, p. 226) - că sensul unei fraze este altceva decît sensul cuvintelor care o alcătuiesc". Semnul semiotic (cuvîntul) avînd doar sens, fraza are referent („starea de lucruri" care o provoacă), ceea ce face ca o frază să nu fie niciodată aceeaşi, ea existînd doar pe durata rostirii, ca un eveniment volatilizabil *(evanouissanf).* Sensul unui cuvînt în frază constă în aceea că el se integrează într-o sintagmă particulară şi are o funcţie prepoziţională. Forma frazei este, spre deosebire de a cuvîntului, imprecisă ca dimensiune. Prin natura ei, fraza nu poate fi

considerată o clasă formală, alcătuită din unităţi, numite eventual *frazeme,aşa* cum cuvîntul, care este o clasă formală, se alcătuieşte din foneme. Esenţialmente, fraza este un predicat iar realizarea el practică este ilimitată. Frazemele, dacă le-am putea izola, nu s-ar opune unele altora, ca fonemele, ci s-ar înlănţui. Nefiind o clasă formală, fraza nu e în stare să se integreze, asemenea cuvîntului, în unităţi de ordin superior: un discurs conţine mai multe fraze consecutive relativ independente. „Fraza - conchide Benveniste (I, p. 130) - creaţie nesfîrşită, varietate fără limite, este viaţa însăşi a limbajului în acţiune".

De aici decurge o consecinţă foarte importantă: semnul (cuvîntul) şi predicatul (fraza) epuizează posibilităţile de exprimare ale limbii, cel dintîi ca *fiinţă* a ei, cel de al doilea ca *viaţă* a ei. Să-1 citäm încă o dată pe Benveniste: „Sfera noastră de preocupări este limbajul obişnuit, comun, cu excluderea expresă a limbajului poetic, care-şi are legile şi funcţiile proprii" (H, p. 228). Unde vom situa, în acest caz, poeticul? Să revedem edificiul limbii, aşa cum îi apare lingvistului francez: „La bază se află sistemul semiotic, organizator al sensului conform criteriului semnificaţiei, fiecare dintre semne avînd o denotaţie conceptuală şi incluzînd într-o subunitate ansamblul constituenţilor lui paradigmatici. Pe această temelie semiotică, limba-discurs îşi clădeşte semantica proprie, care este o semnificare a intenţionatului *(intente)* produsă prin sintagmatizarea cuvintelor, în care orice lucru nu reţine decît o unică parte din valoarea pe care a avut-o ca semn" (II, p. 229).

Este evident că, deşi lingvistic, „enunţul" poetic nu-şi află locul la nici unul dintre aceste două etaje ale limbii. Am admis, ca ipoteză empirică, faptul că poemul nu pare construit în vederea unei funcţionări normale a semnelor lingvistice, că el se comportă ca şi cum ar urmări să perturbe şi, la limită, să blocheze procesul de comunicare cu ajutorul limbii. Ar fi totuşi absurd ca poemul, a cărui formă a fost de atîtea ori descrisă, să nu aibă nici un înţeles. Chiar dacă înţelesul poetic ridică enorme dificultăţi teoretice, nu putem evita să ne punem problema lui. „De cîte ori n-am fost tentaţi - observă Benveniste (II, p. 224) - să ocolim, să ignorăm sau să expulzăm sensul. Dar, orice am face, acest cap de meduză ne cade necontenit sub ochi, în miezul limbii, fascinîndu-i pe aceia care-1 privesc". Dacă poeticul nu se lasă pe de-a-ntregul prins în plasa de forme şi de sensuri pe care o subîntinde limba, aceasta nu înseamnă că el nu are formă şi sens. Felul în care a procedat Benveniste spre a deosebi cuvîntul-semn de fraza-discurs ne sugerează o cale anumită de a defini poeticul:

să încercăm deci să descoperim sensul şi forma poetică la un etaj superior celor două etaje ale limbii, deşi în strînsă legătură cu ele; arătînd ceea ce este comun între poetic, pe de o parte, şi semiotic şi semantic, pe de alta, precum şi discontinuitatea care-1 separă de ele; pe scurt, determinînd originalitatea, de alt ordin, a poeziei, care posedă legi şi operaţii specifice.

11. Poeticul

Voi începe prin a propune o clasificare şi o terminologie, pe cît de simple, pe atît de utile. De cîte ori avem de-a face cu un limbaj, avem de-a face cu patru „straturi" obligatorii în care se dispun componentele lui: o materie (sau o substanţă), o formă (sau o structură), un conţinut (sau un sens) şi o funcţie (sau o semnificaţie). Nu are nici o importanţă dacă optăm pentru una sau pentru alta din aceste serii terminologice: în fond, ele sînt sinonime.

Materia, luată în sine, este neutră sau indiferentă, simplu repertoriu de elemente fizice care pot sluji în principiu mai multor scopuri. De îndată ce un anumit scop este pus în faţa ei, intervine un criteriu formal, o ordine sau un număr de aranjamente posibile, pe care-1 putem numi formă. Dar, acolo unde este formă, este şi conţinut: structura generează spontan un sens intrinsec, în sfîrşit, raporturile dintre forma şi conţinutul ei dezvoltă o funcţie de comunicare. Această „trecere" de la un strat la altul este similară în toate limbajele naturale şi convenţionale şi la toate nivelele lor (cuvînt, frază, discurs poetic).

Materia cuvîntului constă într-un anumit număr de foneme, mai mult sau mai puţin deosebite de la o limbă la alta, dar incapabile în ele înseşi să ne „spună" ceva. Ca s-o facă, fonemele trebuie să conlucreze prin intermediul unor operaţii particulare, să devină nişte secvenţe verbale stabile, pe care le numim lexeme. Un lexem este o asociere de foneme care are un conţinut. Acest conţinut nu este un obiect, un aspect al lumii, ci un concept sau o noţiune, un „abstract" de realitate, o etichetă pentru varietatea obiectelor cuprinse în ea. între semnificantul verbal (secvenţa fonematică) şi semnificantul conceptual, raportul este arbitrar, aşa cum a remarcat Saussure, în măsura în care nimic nu obligă secvenţa respectivă de foneme să exprime un anumit concept şi nu altul (mai bine zis, nu e obligatoriu ca un anumit concept să prefere cutare alcătuire verbală), în afară de evoluţia istorică a limbii; dar dacă toate cuvintele dintr-o limbă naturală sînt rezultatul evoluţiei istorice a limbii cu pricina, noi nu

nutem şti cum şi din ce motive ele au căpătat forma iniţială din care provine cea actuală. E posibil ca un cuvînt să fi fost, în prima clipă, motivat în raport cu denotatul lui şi să fi devenit arbitrar cu timpul, prin modificări succesive de rostire a sunetelor sau de alt fel; dar n-avem • dovezi suficiente ca să afirmăm că toate- cuvintele au parcurs acest drum. Unitatea formală care este cuvîntul are valoare de semn şi posedă o funcţie sau, în alţi termeni, semnifică. Semnificaţia este .înţelesul" secvenţei verbale alcătuite din foneme. *Un cuvînt este un semn care exprimă lumea în termeni de concept-.* Cu ajutorul morfologiei, toate cuvintele unei limbi se constituie în paradigme complexe, bazate pe opoziţii, după cum a remarcat Benveniste, care a examinat această proprietate a semnelor lingvistice de a intra în relaţie cu alte semne lingvistice şi nicidecum cu conceptele pe care le denotează, în cadrul acestui domeniu al limbii pe care el 1-a botezat semiotică. Există discipline speciale ale lingvisticii care se ocupă de aceste straturi ale cuvîntului: fonologia, lexicografia, morfologia şi semiotica (identică la alţi cercetători, care nu împărtăşesc schema lui Benveniste, cu semantica).

Nivelul următor este fraza. Autorul *Problemelor de lingvistică generală* a semnalat că între cuvînt şi frază intervine, pe lîngă unele similarităţi, o „ruptură". Materia frazei sînt lexemele, care însă, spre a deveni utile la acest al doilea etaj al limbii, trebuie să capete o formă proprie: structura frazei este de natură sintactică, ceea ce vrea să spună două lucruri: că o frază este, formal, o succesiune sau o conexiune de cuvinte şi, apoi, că ea este, fundamental, un predicat, o determinare sau o atribuire. Asemănarea dintre nivelul cuvîntului şi acela al frazei constă în faptul că, aşa cum cuvîntul reprezintă o unitate şi în acelaşi timp un element al ordinului semiotic (Benveniste, II, p. 219), tot astfel şi fraza reprezintă o unitate şi un element de ordin semantic. O frază este un enunţ predicativ. Dar similaritatea este „ruptă", cînd constatăm că fraza, spre deosebire de cuvînt, este imprecisă şi instabilă formal; în plus, ea nu implică relaţii binare, paradigmatice, ci relaţii sintagmatice, este o înlănţuire de semne şi nu o integrare de foneme (cum era cuvîntul). Benveniste notează că fraza e nedecompozabilă, în sensul că nu comportă frazeme identificabile, adică subunităţi de tipul fonemelor. Putem totuşi preciza că, în ciuda acestei deosebiri, fraza are totuşi o materie, care sînt lexemele (cuvintele). Ca predicat, fraza are un conţinut propriu şi anume un referent. Aici apare o nouă discontinuitate între nivelele limbii: cuvîntul fiind intralingvistic, fraza este translingvistică: ea referă la o situaţie şi la un locutor deopotrivă

de reali. Spre deosebire de cuvînt, care e dat de către limbă, fraza este o ocurenţă, un eveniment, o construcţie datorată activităţii vorbitorilor în procesul de comunicare. *O frază este un act predicativ care exprimă lumea în termeni de referent.* Funcţia frazei este referenţială, manifestare a referentului real prin intermediul unui enunţ. Abia cu fraza spunem ceva despre lume, „traducem" deci noţiunile abstracte furnizate de cuvinte în propoziţii concrete. Cu fraza, afirmă Benveniste, este atins pragul superior al limbii, dincolo de ea, putem avea asociaţii de fraze, care însă nu vădesc nici o funcţie integratoare.

Poeticul se situează la confiniile limbii. Prelungind ideea lingvistului francez, voi spune că între limbă şi poezie apare o nouă discontinuitate, care face, uneori, ca aceleaşi elemente să pară, privite din perspectivă diferită, altele. Materia poeziei nu este nici cuvîntul, nici fraza, ci limba ca atare. Nu doar din raţiuni de simetrie afirm acest lucru, dar şi pentru că socotesc că majoritatea poeticilor au greşit, fie, de obicei, prin reducerea poeticului la cuvînt, fie, mai rar, prin identificarea lui cu enunţul frazeologic. Ca materie, limba nu este mai caracteristică pentru poezie decît sînt fonemele pentru cuvînt sau lexemele pentru frază: pur şi simplu unele nu pot exista în absenţa celorlalte.

Poezia începe cu o structurare a materiei ei lingvistice, care comportă două operaţii specifice: o anumită „descompunere" a elementelor de limbă şi subordonarea la un „gen" (cf. între alţii Paul Ricoeur, op. cit., p. 343). Această formă a poemului nu trebuie confundată nici cu un semnificant verbal şi nici cu un enunţ sintactic. Aşa cum am arătat de mai multe ori, deşi operăm cu noţiuni asemănătoare, ele trebuie considerate dintr-un unghi diferit. Poemul nu e un semn (sau un macrosemn) şi nu aparţine domeniului numit de Benveniste semiotică: forma şi conţinutul lui ascultă de reguli sensibil diferite de ale cuvîntului. Caracterul paradigmatic al textului poetic (definit de Riffaterre) este unul sui-generis şi insuficient spre a comite respectiva identificare; ar fi să ignorăm anomaliile frapante pe care poemul le învederează în raport cu semnul, în acelaşi fel abordînd lucrurile, nu e corect să ne referim nici la forma poemului ca la o sintaxă: ea este o sintaxă sui-generis, o prozodie. Prozodia este o fonologie şi o sintaxă ritmică în care criteriul principal nu este de natură strict lingvistică, ci literară. Aceasta face ca poemul să se comporte, ca o unitate formală de tip particular, ca un „text": care nu e la fel de stabil ca semnul, dar nici la fel de labil ca fraza. Remarcăm că o parte din proprietăţile poeziei sînt comune cu proprietăţile

cuvîntului şi altă parte cu ale frazei, în orice caz, poezia evidenţiază cu piuită claritate acele trăsături ale discursului pe care Paul Ricoeur le ţjjfaţişeaza în legătură cu metafora, ca pe rezultatul unei interacţiuni care operează în interiorul a şase cupluri (op. cit., p. 115 şi urm.): gveniment-sens (orice discurs se produce ca eveniment şi se lasă înţeles ca sens): funcţie de identificare-funcţie de predicaţie; locuţionar-ilocuţionar; sens-referinţă; referinţă la realitate-referinţă la locutor; paradigmatic-sintagmatic. Ricoeur nu are în vedere problema specială a poeziei, dar respectivele interacţiuni, surprinse de el în sfera limbajului uzual, sînt cu atît mai izbitoare în sfera poeticului. Nu pot intra în toate detaliile acestei delicate discuţii, dar trebuie să menţionez că textul poetic se lasă definit doar prin prisma jocului foarte complex dintre elemente care aparţin, unele, domeniului semiotic al cuvîntului, şi altele, domeniului semantic al frazei; şi, totodată, ceea ce reprezintă un lucru nou, prin prisma jocului dintre textul poetic şi alte texte poetice. Intertextualitatea, necunoscută limbii, conţine un indiciu irefutabil că „descompunerea" elementelor dintr-un text poetic urmează de aproape regulile subordonării lui faţă de un gen literar sau faţă de literatură ca ansamblu particular de concepte şi convenţii specifice.

Mergînd mai departe cu paralelismul acesta relativ, ar trebui să descoperim un conţinut al poemului, produs de însăşi forma lui prozodică şi intertextuală. Acest conţinut nu poate fi (fără să recădem în planul limbii) nici un semnificat, ca acela al cuvîntului, nici un referent, ca acela al frazei. A fost numit, uneori, conotat, pentru că limbajul poetic a fost simţit ca un limbaj de gradul al doilea, fiind constituit de limbă, care este o materie ce posedă semnificaţi şi referenţi. Paul Ricoeur a recomandat o cale sugestivă de a stabili referentul metaforei, împotriva tuturor celor care (numeroşi şi importanţi: Umberto Eco, bunăoară) au negat că metafora ar avea unul. El a vorbit de referent suspendat sau dedublat şi a afirmat că referinţa metaforei „constă în esenţă din a face să corespundă metaforizării sensului o metaforizare a referentului" (op. cit., p. 355). Bazîndu-se pe un studiu al lui Nelson Goodman *(Language of Art, an Approach to a Theory of Symbols,* 1968, apud Ricoeur, p. 356 şi urm.), Ricoeur a desfăşurat următorul „lanţ" terminologic: referinţă inversată-exemplificare-posesie literală a unui predicat-expresie ca posesie metaforică de predicate non-verbale. Luînd cazul unui tablou în care culoarea cenuşie pare să indice tristeţea, autorul *Metaforei vii* scrie: „A poseda cenuşiul, pentru o figură pictată, este tot una cu a

spune că el este *un exemplu* de cenuşiu; dar a spune că acesta este un exemplu de cenuşiu înseamnă a spune că cenuşiul se aplică la... aceasta, deci denotează ceva. Relaţia de denotaţie este inversată: tabloul denotă ceea ce descrie; dar culoarea cenuşie este denotată de predicatul cenuşiu. Dacă deci a poseda înseamnă a exemplifica, posesia nu diferă de referinţă decît prin direcţia sa..,."-..(op. cit., p. 361). într-o exprimare mai nesofisticată, aceasta revine la a afirma, aparent tautologic, că poemul este un referent „poetizat", aşa cum şi metafora are unul „metaforizat": acest referent ia naştere, pe de o parte, din suspendarea celui real, fiind el însuşi imaginar: poemul trimite la o stare de lucruri ca şi fraza, dar care nu e niciodată identificabilă în realitate; pe de altă parte, referentul poemului rezultă din dedublarea celui real, fiindcă nu trimite nemijlocit la un locutor (poetul), ci la persoana gramaticală care, în poezie, spune *eu* (sau lasă să se creadă acest lucru). Conţinutul poemului este aşadar „lumea" sau „universul" lui: o lume sau un univers de gradul doi, imaginare sau fictive.

în sfîrşit, trebuie să găsim în poezie şi o funcţie, similară cu semnificaţia, la nivelul semnului, şi cu referinţa, la nivelul frazei. Voi numi această funcţie *expresie.* Dau termenului o accepţie complet diferită atît de aceea curentă, cît şi de aceea care ar corespunde unei poetici a expresivităţii. Nu poate fi vorba nici de o accepţie hjelmsleviană, deşi, ca şi autorul *Prolegomenelor,* am distribuit elementele limbajului în patru straturi şi am recurs uneori la aceeaşi termeni. Expresia este, conform schemei mele, funcţia poetică, adică faptul că un" poem este unul şi acelaşi lucru cu producerea unei entităţi singulare, a unui text unic şi irepetabil. Ceea ce conduce la această unicitate este, aparent paradoxal, tocmai structura prozodică şi intertextuală a poemului, care aparţine totdeauna unui gen, fiind însă un specimen, o ocurenţă, care apare o singură dată. Expresia poemului nu este referenţială, aşa cum este sensul frazei. Dar - şi insist asupra ideii - ea nu este nici nonreferenţială. Mai bine ar fi s-o socotim autoreferenţială, cum a indicat Jakobson, în măsura în care pune în evidenţă lumea ca limbaj. Starea de lucruri la care se referă expresia şi prin intermediul căreia dă naştere lumii proprii poeziei este limba: *poezia nu imită lumea reală ci creează o lume în termeni de limbaj.* Expresia reintroduce, astfel, referinţa în poezie (chiar dacă este una fictivă) şi ne îngăduie să luăm în considerare problema adevărului poetic, pe care poeticile moderne tind s-o excludă în principiu. Se înţelege că

retenţia dintotdeauna a poeţilor de a deţine adevărul nu ne mai nare ca un abuz: doar că acest adevăr nu este acela al limbii "ntrebuinţate de poeţi, ci unul al textului poetic, al acelei conlucrări dintre o formă prozodică şi intertextuală şi un conţinut imaginar, capabilă să producă expresie poetică, adică un mod prin care lumea devine limbaj.

12. Scurtă recapitulare

Să recapitulăm pe scurt. Domeniul poeticului (diferit şi de acela semiotic şi de acela semantic) este un text, o unitate formală de sine stătătoare, care poartă un conţinut imaginar şi dă naştere unei expresii. Distingem în el (şi mă voi ocupa pe rînd de fiecare) următoarele componente: forma textului, pe care am definit-o, pe de o parte, drept o ordine anumită a limbii (prozodia), iar pe de alta drept o relaţie între structuri asemănătoare, relaţie de subordonare faţă de un gen (intertextualitatea); conţinutul textului, adică universul lui intrinsec şi fictiv, inexistent înaintea şi în afara formei proprii, prozodice şi intertextuale; în fine, expresia, care este funcţia textului, ceea ce face din el un poem concret, singular şi nerepetabil, manifestare a adevărului particular al poetului. O imagine clară şi coerentă a structurilor de adîncime şi a celor de suprafaţă, a edificiului cu mai multe etaje care este poezia, am încercat să surprind în tabloul de pe pagina următoare.

Ordinea capitolelor care urmează poate fi „citită" pe coloana din dreapta a tabloului, de sus în jos; nu va lipsi decît materia (limbajul), de care a fost mereu vorba pînă acum; mă voi ocupa de prozodie, intertextualitate, conţinut şi expresie.

	LIMBA				POEZIA		
	Domeniul semioticului		Domeniul semanticului		Domeniul poeticului		
	CUVÎNTUL		FRAZA		POEMUL		
f STRATURI	Materie: foneme		Materie: lexeme		Materie: limbaj		
	Formă: '5 semnificant real SP •3.2 Conţinut: semnificant *o-* conceptual	c e w	Formă: >< s enunţ sintactic 1 c Conţinut: 00 referent real	Predicat	Formă: prozodie 'g şi intertextualitate •2P •S £ Conţinut: o- referent fictiv	S £	
	Funcţie: semnificaţie		Funcţie: referinţă		Funcţie: expresie		
	Structură de adîncime de *suprafaţă*				l Structură		

13. Prozodia

E de Ia sine înţeles că nu voi discuta, în acest capitol, decît acele aspecte ale prozodiei care fac din ea o „formă" a poeziei, garantîndu-i o evidenţă specifică şi nicidecum ansamblul problemelor legate de versificaţie. Şi nici chiar pe acestea toate. Mă voi limita la ritm, a cărui importanţă nu mai trebuie dovedită. Voi încerca să răspund la două întrebări principale. Mai întîi, la aceea dacă există o certitudine prozodică, în condiţiile varietăţii limbilor şi culturilor lumii, capabilă să fie sesizată de un cititor care n-are acces direct decît la foarte puţine dintre ele. Apoi, la întrebarea dacă, date fiind schimbările survenite în prozodie în decursul vremii şi mai ales tendinţa „eliberării" poeziei de constrîngeri, în epoca noastră, putem vorbi de o universală obligaţie formală sau numai de una accidentală şi la care poeţii au putut, în unele împrejurări, să renunţe.

Referitor la întîiul aspect, Ezra Pound scrie: „Au existat o tradiţie poetică babiloniană şi una hitită despre care nu ştiu aproape nimic. Ştiu că zeul Mithra era adorat cu ajutorul unui pur aranjament de vocale. Ştiu că se făceau versuri în Egipt şi în China, bănuim că se făceau şi în Uruk. Există o metrică japoneză pe care n-o pot sesiza şi există cu siguranţă una aglutinantă care întrece capacitatea mea de înţelegere". *(Au coeur du travail poetique,* L'Herne, 1980, p. 103-104). Edgar Papu oferă în cartea lui despre *Evoluţia şi formele genului liric* (Editura Tineretului, 1968) cîteva mostre de poezie arhaică sincretică şi care, semănînd cu o liturghie de un fel anume, posedă puţine din mărcile în funcţie de care identificăm de obicei poemul. Obţinerea evidenţei formale a poeziei nu rezidă totdeauna într-o decizie lăsată de text la latitudinea cititorului: nu e de ajuns că noi vrem să considerăm poezie o liturghie arhaică, întreţesută cu factori religioşi, morali, filosofici şi practici; se prea poate ca, procedînd aşa, să-i alterăm de fapt caracterul originar, ceea ce face ca lectura noastră să nu aibă decît o valoare relativă. Dacă M. Riffaterre are dreptate să observe că lectura poeziei comportă două momente calitativ deosebite, deşi inseparabile — unul euristic, prin care sesizăm înţelesul natural al cuvintelor, şi unul hermeneutic, prin care textul e perceput ca o „variaţie sau modulaţie a unei unice structuri continui" (op. .cit., p. 17), singura în stare să-i constituie semnificaţia poetică - atunci textele redactate în alte coduri prozodice decît al nostru nu ni se impun cu evidenţă drept poetice.

Aceste cazuri sînt extreme şi, practic, destul de rare. Există însă altele, mult mai frecvente, în care sesizarea efectului prozodic este

posibilă numai parţial şi după ce au fost depăşite obstacole serioase. Este mai ales situaţia poeziei care îşi pierde, prin traducere sau prin adaptare, o parte din elementele necesare identificării „formei" ei. Nu mă refer la dificultăţile legate, în sens strict, de trecerea de la o limba la alta, ci de acelea legate de schimbarea codului prozodic. Europenii cunosc de multă vreme acele poezii chineze şi japoneze numite *haiku,* sub forma unor scurte texte de numai trei versuri. Dar, în original, aceste texte presupun şi un număr fix de silabe: 17. E greu de crezut că renunţarea la una din cele două mărci formale ale *haiku-ului* reprezintă doar o pierdere neglijabilă. Alt exemplu: în vechea poezie persană, foarte riguros codificată prozodic şi stilistic, „clişeele se supun principiului Unităţii", natura fiind evocată ea însăşi ca o „scriere cifrată", în care fiecărei „lumi" îi corespund o literă şi o cifră anume, aşa încît adevărul, binele, sufletul sau fizicul sînt notate totdeauna cu aceeaşi literă din alfabet şi posedă aceeaşi valoare numerică: „Gura iubitei poate fi asemuită cu litera *mim,* dar *mim* este în acelaşi timp hieroglifa Creaţiei; buclele şi părul ei seamănă cu litera *gim,* dar *gim* e simbolul sufletului" (Grete Tartler, în prefaţa antologiei *Primii poeţi persani,* Univers, 1983). Poezia europeană a folosit şi ea caligrame sau grafeme menite a „spaţializa" textul. Rămîne totuşi întrebarea dacă noi, neavînd reprezentarea grafică a literelor arabe, intuim suficient de corect forma poeziilor lui Rudaki. Ca să nu mai spun că poezia persană recurge la alternări ritmice şi la grupări de silabe cu neputinţă de reprodus. Situaţia este oarecum aceeaşi cînd traducem versurile latine, ale căror accent este calitativ. Ce mai înseamnă pentru un nevorbitor de latină scandarea? Desigur, în astfel de împrejurări, nu se pune problema de a admite că există o evidenţă prozodică, fiindcă orice cititor cultivat îşi dă seama că structura poeziei se poate realiza în mai multe feluri; e vorba de faptul că noi nu avem intuiţia formei respective, ci, cel mult, ideea ei generală.

Să ne întoarcem la poezia europeană, al cărei cod ne este familiar. Chiar şi în acest caz se ridică unele dificultăţi, căci universalitatea regulilor e departe de a fi indiscutabilă. Timp de secole, poezia europeană a fost guvernată de un sistem precis şi complex de reguli metrice şi de unul, nu mai puţin strict, de figuri de sens. Prozodia a făcut, în toată această perioadă, pandant Retoricii. Graniţa care separă Retorica de Antiretorică, dacă acceptăm împărţirea lui Genette, la care .m-am mai referit, trece prin vecinătatea celeilalte graniţe, care desparte poezia în vers regulat de poezia în vers liber. Sistemul retoric şi sistemul metric s-au prăbuşit amîndouă, cum se ştie, pe la sfîrşitul

ornantismului, din cauze probabil diferite şi de care mă voi ocupa în It capitol al cărţii. Această împrejurare a pus capăt unei ordini foarte stabile şi foarte clare în aprecierea naturii poeziei şi a determinat o îndoită schimbare de criteriu. Poeticile moderne s-au descoperit tocmai din necesitatea unui nou criteriu, atunci cînd nu s-a mai dovedit eficientă opoziţia dintre *vers* (înţeles atît ca succesiune regulată de silabe, cît şi ca un mod esenţial figurat de exprimare) şi *proză* (înţeleasă, la rîndul ei, ca o formă neregulată şi esenţial nefigurată de limbaj).

în adîncul acestei opoziţii observăm un fapt deosebit de important şi anume acela că poezia, ca limbaj normat şi oblic, s-a opus multă vreme prozei, ca limbaj normal şi direct, în virtutea unui principiu de echivalenţă. Părerea cea mai răspîndită în epoca veche a fost aceea că poezia exprimă acelaşi lucru ca şi proza, dar într-un mod diferit: se presupunea că e de ajuns să renunţăm la constrîngerile prozodice şi să descifrăm figurile pentai a obţine o „traducere" perfectă a poeziei în proză. Fapt e că o asemenea încercare avea mari sorţi de izbîndă dacă era aplicată unei fabule şi chiar unei poezii lirice tradiţionale. Abia declinul versificaţiei şi al retoricii a scos la iveală particularitatea limbajului poetic pe care modernii o consideră hotărîtoare: intraductibilitatea în proză. Acest nou principiu, de neechivalenţă, nu a devenit pur şi simplu dominant în secolul XX, dar ne-a obligat să recitim întreaga poezie anterioară ca pe una ce nu poate fi redusă la proză; a fost nevoie să se găsească un alt mijloc de a concepe (şi defini) poeticul.

Am reamintit aceste lucruri, îndeobşte cunoscute, şi la care voi reveni dintr-o perspectivă istorică în partea a doua a eseului, ca să arăt că modificarea interpretării fonice şi prozodice a poeziei poate atrage o schimbare a criteriului poeticului. Există numeroase mărturii că părăsirea regulilor clasice de versificaţie a creat un fel de criză a poeziei înseşi, care s-a trezit privată de unul din mijloacele cele mai sigure de a se autoidentifica. Numai cînd şi-a creat o compensaţie suficientă, a ieşit poezia din această criză.

înainte de a descrie acest proces, aş vrea să reiau cea de-a doua întrebare de la care am pornit. Mi se pare a nu exista îndoială că, schimbîndu-se în timp, şi uneori în chip radical, prozodia nu este un factor facultativ în poezie, ci unul constitutiv, o „formă" inevitabilă. ^Prozodia este articularea sonorităţii integrale a unui poem'', scrie Ezra Pound (op. cit., p. 424). Iar Valery: „...Versurile, aceste discursuri atît de diferite de discursurile obişnuite, care sînt bizar ordonate şi nu

răspund nici unei necesităţi decît poate aceleia pe care şi-o creează ele înseşi" *(Cahiers,* CNRS, XI, p. 1324). Nu e întîmplător că formaliştii ruşi, care au inovat cel mai mult în materie de interpretare a poeticului, s-au arătat interesaţi de prozodie. Un articol al lui O. M. Brik despre *Ritm şi sintaxă (Ce este literatura? Şcoala formală rusă,* Univers, 1983) susţine ideea că „toate epocile cunosc două atitudini posibile faţă de poezie: unii poeţi reliefează aspectul ritmic, alţii pun accentul pe aspectul semantic" (p. 126). Puşkin pretindea că Derjavin exagerase exigenţele ritmice, Nekrasov remarca aceeaşi exagerare la Puşkin, pentru ca simboliştii să-i reproşeze lui Nekrasov exagerarea contrară. O. M. Brik conchide: „Versul se supune nu numai legilor sintaxei, ci şi acelora ale sintaxei ritmice... Această coexistenţă a două legi care acţionează asupra aceloraşi cuvinte constituie particularitatea distinctivă a limbii poetice" (p. 128). La rîndul lui, I. Funeriu (în *Versificaţia românească,* Facla, 1980) consideră că limbajul poetic tradiţional este dublu determinat, intenţiei stilistice trebuind să-i adăugăm una prozodică. Dar oare aceasta-din urmă *necessitas metrica* lipseşte din poezia modernă? După părerea mea, nu lipseşte, dar apare prin jocul altor procedee decît în poezia clasică.

Toţi cercetătorii au subliniat relaţia strînsă dintre ritm şi poezie. E destul să amintesc de opinia futuriştilor ruşi, citată de O. M. Brik în articolul său, conform căreia poetul nu-şi gîndeşte poemul mai întîi în proză, căutînd apoi cadenţa potrivită, ci, din contra, el posedă iniţial „imaginea nedefinită a unui complex liric înzestrat cu funcţie fonică şi ritmică şi numai după aceea articulează această structură tradiţională în cuvinte cu înţeles" (ibid.). Altfel spus, poetul ar avea în minte o structură ritmică şi nicidecum o informaţie lingvistică pe care ar dori s-o transmită. Din acest unghi, ritmul nu apare ca un element adăugat comunicării prozaice, ci ca unul constitutiv poeziei, o marcă specifică şi o sursă de plăcere estetică. O structură ritmică poate fi adesea memorabilă în ea însăşi şi se poate conserva independent de calitatea şi de înţelesul versurilor. G. Călinescu a semnalat acest fenomen la Bolintineanu. El a comparat cavalcada din *Mihnea şi Baba* cu o „orchestraţie de tipul Berlioz", afirmînd că autorul este „întîiul versificator român cu intuiţia valorilor acustice ale cuvîntului, care caută cuvîntul pentru ceea ce sugerează dincolo de marginile lui noţionale şi face din vers o singură arie" *(Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* ed. II, Minerva, 1982, p. 237, 239). Deşi s-a observat adesea că ritmul există pretutindeni în natură, el trebuie totuşi '-socotit în poezie ca un factor artificial. Noi nu ne exprimăm ritmic în

toate ocaziile. Dovada o găsim în aceea că proza (şi în general limba naturală) fiind poliritmică, poezia presupune de obicei o anumită regularitate. Această regularitate nu înseamnă că putem reduce versul la ritm. O. M. Brik consideră că versul este motivat atît semantic, cît şi ritmic: „Lipsind versul de valoarea lui semantică, 1-am rupe de suportul lingvistic şi 1-am transforma în element muzical... Şi invers: schimbînd cuvintele, putem lipsi versul de trăsăturile sale poetice, obţinînd o frază cu caracter de limbă vorbită" (op. cit, p. 130). Esenţial ar fi aşadar echilibrul care se stabileşte, în poezie, între sintaxa limbii şi sintaxa ritmică, şi nu absenţa celei dintîi sau arbitrariul celei din urmă. I. Funeriu a atras atenţia că sintaxa ritmică nu trebuie considerată ca o siluire a normei ortoepice, prin repetarea mecanică a accentului, ci doar ca o regularitate care pretinde accentuarea numai a anumitor silabe. Trohaicul, de pildă, este ritmul rezultat din accentuarea silabelor impare: necesar nu este ca toate silabele impare să primească accent, ci doar ca toate accentele să cadă pe astfel de silabe. Cînd cuvîntul permite mai multe accente, poetul operează substituiri ritmice iar abaterile de la rostire, ivite din diverse pricini, sînt de obicei redresate în cuprinsul aceluiaşi vers. Mi se pare justă şi concluzia lui J. Hrabâk *(Introducere în teoria versificaţiei,* ediţie românească, Univers, 1985, p. 27): „Intonaţia versului este dată de însăşi forma lui, în vreme ce intonaţia prozei este dată de construcţia frazei". Există deci o aşteptare, un impuls metric, care fac ca o secvenţă verbală să fie simţită ca vers.

Cea mai extinsă şi mai temeinică cercetare a acestei probleme o găsim în studiul lui Mihai Dinu intitulat *Ritm şi rimă în poezia românească* (Cartea Românească, 1986). Autorul a formalizat cu mijloace matematice ritmul şi rima. Ne interesează aici doar acele constatări ale sale care introduc mai multă rigoare în chestiunile respective. După părerea autorului, nici teoria „idealistă", care consideră ritmul ca o realitate abstractă şi exterioară expresiei lingvistice, nici teoria „materialistă", care vede în el o ordonare a cuvintelor limbii, nu sînt pe de-a-ntregul acceptabile, îmbrăţişează în consecinţă teza „dualistă" conform căreia ritmul este deopotrivă o necesitate abstractă şi o adecvare la realitatea intrinsecă a unei limbi date. Ar exista mai multe „nivele" la care trebuie abordată problema ritmului. La cel mai înalt, textul poetic ni se înfăţişează ca nedecompozabil, ca un „fapt de conştiinţă şi de sensibilitate indivizibil, în sînul căruia nu se pot opera disocieri" (p. 62 şi urm.). Nivelul următor evidenţiază două regularităţi: o succesiune temporală de unităţi şi o asemănare formală a acestora.

Abia la al treilea nivel, această regularitate dezvăluie o ritmicitate propriu-zisă, o periodicitate anumită, binară, ternară sau cuaternară, pe care Mihai Dinu o numeşte *arhetip ritmic.* Arhetipul generează la nivelul al patrulea *matricea* sau *prototipul* ritmic, valabil în principiu pentru toate poeziile de un fel anume. Poemul concret (nivelul al cincilea) cunoaşte doar variante - rezultate din transformări precise - ale acestei „transcendenţe" ritmice, în funcţie de materialul lingvistic particular cu care operează, în fine, al şaselea nivel este acela al imanenţei textului, a! cuvintelor care-1 compun. Această organizare piramidală îngăduie rezolvarea multor probleme litigioase legate de ritm şi îndeosebi explicarea amestecului de regularitate şi de excepţie din aproape orice text poetic, care nu mai este totuşi interpretat ca poliritmic, ceea ce ar face cu neputinţă distingerea poeziei de proză. Poliritmia e doar o aparenţă legată de nivelul al cincilea, în ordinea în care le-am enumerat, în vreme ce, la nivelul imediat anterior, se vădeşte cea mai perfectă regularitate. De asemenea sînt lămurite existenţa piciorului metric (analizabil doar la nivelul al patrulea) sau definiţia însăşi a versului[1], lăsată în suspensie de majoritatea specialiştilor. M. Dinu reuşeşte să determine şi o lege precisă de succesiune.[2]

Ce concluzie se poate desprinde de aici? Poezia are în ritm cel mai de seamă aliat în statornicirea formei ei diferite de aceea a prozei sau a exprimării uzuale. Ritmul poetic este o necesitate artificială, o marcă specifică, pe care n-o întîlnim, decît accidental, în afara textului poetic. Această constatare ne-ar fi de ajuns, dacă nu s-ar ivi problema poeziei moderne, care pare a renunţa la constrîngerile autoimpuse în aceea tradiţională şi a asculta de observaţia lui Pound: *„Lucrul* poate da naştere, din sînul său, unui ritm mai frumos decît acela al metrilor dinainte stabiliţi" (op. cit., p. 218). Cum stau, cu adevărat, lucrurile e greu de spus atunci cînd versului clasic îi este preferat versul liber. Şi, în primul rînd, ce înseamnă vers liber?

[1] *Versul este acea secvenţă verbală care se încheie cu cuvîntid purtător al ictusului forte, în timp ce ictusul comun imediat următor aparţine în mod obligatoriu altui vers (p. 46-47).*

- Desemnînd prin uj, U2-..u_n unităţile metrice constitutive, prin l j lungimea unităţii ui şi prin ai rangul, numărînd de la stingă la dreapta, condiţia necesară şi suficientă ca unităţile u j şi $w_{(-+}y$ *să se succeadă nemijlocit este ca numărul (lj- aj+Oj$_{+}$j) ce reprezintă distanţa dintre silabele lor accentuate să fie divizibil cu 2, 3 sau 4, după cum ritmul versului este binar, ternar sau cuaternar (p. 152).*

Vladimir Streinu i-a consacrat un amplu stadiu acum două decenii *(Versificaţia modernă,* EPL, 1966), în care deosebeşte în fapt trei categorii de versuri care nu respectă regulile tradiţionale: versurile neregulate sau imperfecte (frecvente, de exemplu, în La Fontaine); versurile liberate, ale romanticilor; şi versul liber modern. Cel din urmă este definit ca „rînduri de poezie neprozodică din nici un punct <je vedere, în care toate normele sînt aplicate *ad libitum"* (p.22). Nu sînt însă deloc convins că versul liber este neprozodic. Cum 1-am mai distinge de proză? înainte de a căuta un criteriu formal, trebuie să precizez că însăşi clasificarea lui Streinu mi se pare nesigură. Şi ea nu ia în considerare toate elementele necesare care structurează poezia. Ritmul este unicul factor de reglare, chiar dacă rămîne cel mai important. Vers neregulat şi vers liberat sînt noţiuni de mică utilitate. Dacă avem în vedere, pe lîngă ritm, măsura, rima şi pauzele, putem alcătui o schemă întrucîtva diferită de aceea a lui Streinu şi mai lesne maniabilă. Avem două mari clase. Cînd sînt respectate toate aceste patru condiţii, putem vorbi de vers regulat sau clasic. Versul neregulat este rodul încălcării uneia dintre ele, şi anume a măsurii; versul alb este acela fără rimă; cînd ritmul e variabil, dar pauza finală e marcată, putem vorbi de vers liber; în sfîrşit, în absenţa şi a pauzei de după ictusul forte (sau chiar a acestuia), ne aflăm în faţa poemului în proză. Cea mai delicată definiţie rămîne, neîndoielnic, aceea a variabilităţii ritmice. După trei sute de pagini de exemple şi analize, Streinu ajunge la concluzia că versul liber „a fost în realitate o *iluzie* revoluţionară", el neposedînd „o definiţie şi o estetică proprie" (p. 301). Concluzia mi se pare exagerată. Cum să evităm, totuşi, teza lui M. Bordeianu *(Versificaţia românească,* Junimea, 1974) privitoare la poliritmie, care ne răpeşte şi ultimul argument în favoarea caracterului prozodic al versului liber? O soluţie matematică, totuşi parţială, a descoperit Mihai Dinu. După părerea lui, versificaţia clasică românească a fost greşit condiţionată de regularitatea revenirii ictuşilor: e mai indicat să o definim în funcţie de invariabilitatea modulului ritmic, care reprezintă „cel mai mare divizor al distanţelor dintre oricare două silabe accentuate ale versului şi cunoaşte numai trei valori posibile: 2 pentru ritmurile binare (trohaic, iambic), 3 pentru cele ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic) şi 4 pentru ritmurile cuaternare (peonic)" (op. cit., p. 297). Prin laborioase calcule statistice, se poate ajunge la concluzii utile privind anumite dominante ritmice, în condiţiile unei variaţii derutante a ritmului. Comparînd probabilitatea producerii unor ocurenţe ritmice, în unele poezii de Eminescu, Arghezi şi loan

Alexandru, autorul notează că, în vreme ce poetul *Freamătului de codru* respectă foarte riguros norma prozodică în vigoare în secolul trecut, Arghezi şi loan Alexandru se abat de la ea. într-un procent însă diferit: şi care face ca „versurile ritmiceşte libere" din *Duhovnicească* să fie „încă tributare cadenţelor binare ce domină poezia noastră clasică", în timp ce în *Ascensiunea* lui loan Alexandru „ne întîlnim cu o versificaţie eliberată cu adevărat de cătuşele subconştiente ale cadenţelor clasice" (p. 315). Mihai Dinu aduce în discuţie şi fragmente de proză: acela din *Amintirile* lui Creangă i se pare a conţine „un fel de grad zero al unei scriituri total dezbărate de prejudecăţi sau obsesii ritmice" (ibid). Nu e greu de sesizat faptul că analiza aceasta ne oferă un răspuns satisfăcător la întrebarea asupra evoluţiei versului de la norma strictă de odinioară la aparenta lipsă de normă din poezia contemporană, ajutîndu-ne să deosebim versul regulat de acela liber, dar ne lasă *sur notre soifîn* ce priveşte putinţa de a demarca versul liber de proză. Cred că dificultatea provine din neluarea în considerare decît a ritmului, ca şi la Streinu, acolo unde intră de fapt în joc şi alţi factori (măsura, structura strofică etc.). Nu vreau să stărui, nefiind scopul meu lămurirea acestor spinoase chestiuni, aşa că mă voi mărgini să conchid că, situat între versul regulat şi proză, versul liber nu implică o destrămare a prozodiei. El presupune, contrar avizului lui Streinu, anumite norme prozodice, legate, bunăoară, de faptul că, recitat mai deseori decît citit, cel puţin la început, e perceptibil prin pauze în rostire, care-1 marchează cu oarecare claritate. „Nu e inteligent să ignorăm faptul - notează Pound îr acelaşi loc - că în Grecia, ca şi în Provence, poezia şi-a atins cele mai înalte calităţi ritmice în cursul acelor perioade în care arta versului şi arta muzicii se aflau strîns unite, cînd exista o necesitate sau o urgenţă foarte precisă, inerentă cu tot ce producea poetul". Versul liber nu e decît expresia slăbirii acestei urgenţe. Prozodia clasică fiind una a urechii, el cîştigă teren atunci cînd poezia începe să fie citită cu voce tare. Versul liber reprezintă ecoul unei epoci de tranziţie între o prozodie a auzului şi una a văzului: reglat încă de sonorităţi muzicale, începe să se ajute de forme grafice. Nu prozodia ca atare dispare, ci acel capitol istoric al ei care condiţiona forma poetică de rostire, de sunet şi de ureche. Reforma prozodică de la sfîrşitul veacului trecut, care a dat mai întîi naştere versului liber, îi apare iluzorie lui Streinu tocmai fiindcă el refuză s-o lege de cea mai puternică tendinţă a poeziei moderne şi anume aceea de a înceta treptat să se mai caracterizeze exclusiv prin factori de temporalitate muzicală, preferîndu-le spaţialitatea plastică.

Această tendinţă se vădeşte deja în simbolism (cu toată aplecarea lui spre muzicalitate) şi devine perfect clară în futurism, în dadaism şi în celelalte şcoli poetice de avangardă, triumfînd în *visual poetry* şi în letrism. O nouă accepţie a prozodicului este acum posibilă. Şi nu ne mai apare deloc paradoxal faptul că ea s-a făurit în poezia simboliştilor, cu toată predilecţia lor pentru esenţa muzicală a lirismului: semnul unor timpuri literare noi îi cucerise şi pe ei. Din Verlaine, Streinu citează numeroase versuri libere. Dar cel mai radical este Mallarme, care în bizarul lui poem din 1897 intitulat *Un Coup de Des n 'aboliră jamais le Hasarda* atribuit, cel dintîi, tiparului (ca spaţiu grafic) un rol central în poezie. Iată ce scrie el în prefaţa poemului *(Oeuvres completes,* Pleiade, 1961, p. 424):

„într-adevăr, „alburile" capătă importanţă şi ne frapează mai întîi; versificaţia le impune, ca o tăcere împrejur, de obicei în aşa fel încît o bucată, lirică sau numărînd puţine picioare, ocupă, la mijloc, abia o treime a foii: nu depăşesc această măsură, chiar dacă o dispersez. Foaia de hîrtie intervine ori de cîte ori o imagine, de la sine, apare sau dispare, înlănţuindu-se cu altele, şi, cum nu e vorba, la fel ca întotdeauna, de trăsături regulate sau de versuri - mai degrabă, de subdiviziuni prismatice ale ideii, ca şi de momentul de apariţie pe care-1 prelungeşte interacţiunea lor printr-o exactă regie spirituală - textul se constituie în locuri diferite, mai aproape ori mai departe de firul conducător latent, după cum o cere verosimilitatea. Avantajul, dacă mi-e îngăduit s-o spun, literar, al acestei distanţe repetate, care separă mental grupurile de cuvinte sau cuvintele unele de altele, pare să fie acela de a grăbi şi în acelaşi timp de a încetini mişcarea, scandînd-o, în funcţie de o viziune simultană a Paginii: aceasta va fi considerată ca unitate, aşa cum a fost altundeva, Versul..."

Pentru prima oară un poet vrea să exploateze întregul spaţiu al paginii şi nu numai linearitatea exiguă a versului, 'ca un actor căruia nu-i mai ajunge scena şi coboară în sală. Soarta poemului devine, de aici înainte, aproape indisociabilă de o sofisticată strategie tipografică. O nouă poezie nu va întîrzia să ia naştere din aranjamentele grafice ale lui Mallarme.

La ele se vor referi, de altfel, în mod explicit, trei poeţi brazilieni, Augusto de Campos, Decio Pignatari şi Haroldo de Campos, care vor publica în 1958 în revista *noigrandes* un *Plan pilot pentru poezia concretă* (reprodus de R. Kostelanetz în antologia lui *The Avant-Garde Tradition in Literature,* Prometheus Books, 1982). Alţi precursori ai concretiştilor sînt Pound, Joyce, Apollinaire, cummings şi Mărio de Andrade.

Manifestul din *noigrandes* afirmă că poezia concretă este o poezie „conştientă de spaţiul grafic ca de un agent structurant" şi citează deviza autorului *Caligramelor:* „E timpul să ne deprindem inteligenţa să înţeleagă sintetico-ideografic în loc de analitico-discursiv". Poemul concret este, după părerea lor, o comunicare nonverbală, un „obiect *în* şi *despre sine*" şi nu „un interpret al unor obiecte din afara lui". Sînt criticate, ca naive, celebrele caligrame ale lui Apollinaire, care ar impune poemului o structură exterioară, un tipar străin. Superioare ar fi efectele grafice obţinute de cummings, care „ţîşnesc" de-a dreptul din cuvintele înseşi, ca lava din craterul vulcanului, în poemul *Bright,* de exemplu, cummings alcătuieşte, repetînd cîteva cuvinte simple, precum *bright, star, big, soft, calm, holy, deep, alone, yes, who,* un fel de tapiserie contrapunctică, menită a sugera strălucirea cerului în timpul unei nopţi înstelate; în loc să aranjeze însă cuvintele în formă de stea, cum ar fi procedat Apollinaire, el rezolvă mult mai subtil ideograma, plimbînd o literă capitală în cuvîntul-temă *(bRight, Bright, briGht, brighTetc.).* Grupul de la *noigrandes* a avut emuli în belgianul Paul de Vree, autorul conceptului de *poezie vizuală* şi în bolivianul-elveţian Eugen Gomringer, ale cărui *Konstellantionen* au intensificat la maximum tipografismul. între alţi, afini, sînt numiţi letrişti (Isidore Isou, R. Altman).

Cel mai bun studiu despre concretism este, probabil, acela semnat de Rosmarie Waldrop în 1976 *(A Basis of Concrete Poetry,* apud R. Kostelanetz). Premisa teoretică este foarte clară: „în mod obişnuit, noi nu *vedem* cuvintele, ci le citim, ceea ce vrea să spună că privim prin ele, la semnificaţia, la conţirîutul lor. Poezia concretă este, înainte de toate, o revoltă contra acestei transparenţe a cuvîntului - aşa cum este, de altfel, întreaga poezie. Aş putea cita expresii ca „un poem nu trebuie să semnifice, ci să fie" şi altele similare, în timp ce poezia în general foloseşte aspectele materiale ale cuvîntului ca funcţie în procesul de „informaţie" poetică, în poeme *despre* cutare subiect („sunetul trebuie să pară un ecou al sensului"), poezia concretă face din sunetul şi din forma cuvîntului domeniul ei explicit de investigare. Poezia concretă este o poezie *despre* cuvinte (p. 76). Rosmarie Waldrop insistă asupra faptului că poezia concretă nu rupe aspectul fizic al cuvîntului de înţelesul lui, lucru, de altfel, imposibil, căci cuvintele nu sînt sunete sau culori, şi dimensiunea semantică face parte integrantă din ele. Autoarei studiului i se pare că poeţii concreţi au interpretat corect cele trei laturi ale cuvîntului (verbală, vocală şi vizuală), ei evacuînd nu sensul, ci referentul. Ca unitate

verbivocavisual, poezia lor explorează elementele limbajului însuşi, în loc să folosească limbajul pentru a explora realitatea din afara lui. Apropierea de pictura nonfiguративă a unor Mondrian şi Klee se impune de la sine. în fine: „Care ar fi avantajul unor asemenea sintaxe spaţiale? Avantajul constă cu siguranţă în complexitatea ei potenţială. Are nevoie de cititor ca s-o activeze. Absenţa contextului şi combinaţia non-liniară permit cuvintelor să-şi realizeze pe deplin înţelesul lor lexical, fără să excludă nici o posibilitate. Cititorul e liber să-şi construiască propriile contexte", (idem).

Deşi poezia concretă a reprezentat o experienţă oarecum periferică, ea a avut totuşi o mare importanţă în conştientizarea prozodiei moderne. Evoluţia, pe care am semnalat-o mai înainte, de la oralitate la scris, generează, în practica literară, o reconsiderare a unităţii fonice în poezie: locul versului (ca structură ritmică) este luat de cuvînt (ca structură fonică şi grafică). Ceea ce ritmul şi versul reprezintă pentru cei vechi reprezintă pentru cei noi imaginea şi cuvîntul. Sediul operaţiilor prozodice se mută aşadar din vers în cuvînt, din sunet în literă. Nu mi se pare deloc întîmplător că literalitatea cîştigă teren în epoca modernă: în sens propriu, ea este un apel la literă. Jocurile concretiştilor ne semnalează aşadar o adîncă prefacere în expresia poetică: poeţii par să ia act de „sensibilitatea" fizică a cuvintelor şi să prefere a o exploata pe aceasta în detrimentul caracterului instrumental. Cuvîntul ca realitate fizică începe să-i intereseze mai mult decît cuvîntul ca vehicul. Şi dacă, în poezia veche, sonoritatea a jucat întotdeauna un rol, pe care nu-1 putem ignora, abia conştiinţa acestei noi sensibilităţi a permis poeţilor accesul la resursele fonice ale limbajului, dezvăluindu-le raportul dintre semne şi sensurile lor.

14. Intertextualitatea

Noţiunea de intertextualitate datează numai de vreo douăzeci de ani, iar accepţiile ei continuă să fie pe cît de numeroase, pe atît de neclare. Un lingvist român, E. Vasiliu, scrie într-un studiu *(Intertextualitate: cîteva disocieri necesare),* menit să prefaţeze un număr din S.C.L. (l, 1985) consacrat acestei probleme, că înţelesul noţiunii este destul de vag spre a putea înlocui cu succes „concepte deja existente în diverse discipline constituite sau de a determina o reorganizare a sistemelor conceptuale cu care aceste ştiinţe operează în prezent" (p. 8). Nu-i împărtăşesc scepticismul, deşi sînt sensibil la argumentele la care recurge. Din punctul meu de vedere, intertextualitatea este

indispensabilă, fiind una dintre trăsăturile specifice ale poeticului: aşa cum poezia nu poate fi definită formal în absenţa prozodiei, ea nu se poate dispensa de considerarea intertextualităţii. Ca operă literară, orice poem este totdeauna prozodic şi intertextual.

Nu mă preocupă acum mulţimea unghiurilor din care intertextualitatea a fost abordată. Unele discuţii mi se par de-a dreptul oţioase, bunăoară aceea de a şti dacă intertextualitatea trebuie legată de producerea, de receptarea ori de mecanismele intrinseci ale textului. Nu avem cum să distingem în fapt perspectiva hermeneutică a interpretului de aceea care descrie pur şi simplu textul, aşa cum am arătat mai demult, într-o altă ordine de idei, cînd am susţinut că lectura poeziei este totdeauna o interpretare. Pe de altă parte, o anumită intenţie a poetului de a insera textul său într-o clasă preexistentă de texte nu este relevantă decît în măsura în care textul conţine explicit sau implicit respectiva referinţă: mai mult, indiferent de intenţie, poezia este întotdeauna intertextuală, într-un fel ori altul, întrebarea chiar aceasta este: în *ce* fel sau în *cite* feluri?

Cea mai completă descriere a fenomenelor de intertextualitate ne-a dat-o Gerard Genette în *Palimpsestes.* Autorul francez adoptă pentru ansamblul procedeelor termenul *transtextualitate,* care însă nu pare a se fi impus. O primă formă ar fi *intertextualitatea* în sens restrîns, definită ca o relaţie de coprezenţă efectivă; citatul, plagiatul şi aluzia. Situaţia citatului nu are nevoie de lămuriri suplimentare. Celelalte sînt însă echivoce. Aluzia este un citat neliterar, un fel de referinţă implicită. Prefer s-o numesc citat virtual. Plagiatul este un citat nedeclarat şi nu ar trebui să ne reţină; în măsura în care nu reflectă o conştiinţă artistică, ci o falsă memorie sau, ceea ce e mai grav, o intenţie de înşelare. Dacă nu putem dovedi că înşelarea funcţionează ca procedeu literar, plagiatul nu devine o categorie estetică, mai ales în epoca modernă. A doua categorie stabilită de G. Genette este, în termenii săi, *paratextualitatea,* adică toate acele „indicaţii" - titlu, subtitlu, glosă, prefaţă etc. -care pot furniza informaţii despre text. în vecinătate, se află *arhitextualitatea,* care grupează indicaţii de ordin generic: precizarea de pildă că textul e un „roman" sau un „poem", o „satiră" sau o „meditaţie lirică". A patra categorie G. Genette o numeşte *metatextualitate,* cu alte cuvinte, relaţia critică. Metatextul ar fi,„neficţional prin esenţă". La autorul francez, el apare ca un fel de caz particular al paratextualităţii. Mai interesant ar fi să-1 considerăm un caz particular al intertextualităţii restrînse, căci singura relaţie critică evidentă şi intrinsecă este *autocitatul* din aşa numitele *arte poetice.*

A cincea şi ultima clasă este *hipertextualitatea:* „derivarea" unui text din altul, prin imitaţie sau transformare, în regim ludic, satiric sau serios. G. Genette descoperă şase tipuri de hipertextualitate, în funcţie de combinarea celor două serii de criterii: mai întîi imitaţia ludică (pastişa), satirică (şarja) şi serioasă (forgeria); apoi transformarea ludică (parodia), satirică (travestirea burlescă) şi serioasă (transpoziţia). O situaţie scutită de ambiguităţi nu au decît tipurile iniţiale din fiecare subclasă, adică pastişa şi parodia, pe care însă cred că trebuie să le redefinim. După părerea mea, pastişa este raportul cunoscut sub numele de *ă la maniere de...* şi nu e obligatoriu ludică. Este un exerciţiu bazat pe afinitate stilistică. Parodia, cu un grad de prelucrare mai ridicat, conţine contraste mai puternice între textul prim şi cel secund, mergînd pînă la şarjă. G. Genette descrie şarja ca pe un procedeu separat, identificînd-o. oarecum curios, în textele *ă la maniere de...* Travestirea burlescă. la rîndul ei, îi apare ca o şarjă extinsă la un text întreg, însă aici ne lovim de un criteriu neîntîlnit în clasele precedente, acela al extensiunii procedeului, în fine, forgeria şi transpoziţia reprezintă o reluare a unor teme, personaje, scheme etc. Criteriul este unul de „conţinut". O oarecare dificultate rezultă şi din împrejurarea că nu numai hipertextul, dar şi intertextul şi celelalte pot avea caracter ludic, satiric sau serios, ceea ce ar înmulţi subcategoriile lui G. Genette, deşi nu ştiu cu cît folos.

în ce mă priveşte, voi adopta un punct de vedere diferit. Considerînd poezia ca formal intertextuală (păstrez acest termen) prin însăşi natura ei literară, voi defini intertextualitatea drept subordonarea textului faţă de un gen şi voi distinge două modalităţi prin care se manifestă această însuşire: o modalitate generală şi una particulară. *Generală* este acea intertextualitate pe care E. Vasiliu a numit-o vagă: „A spune deci că orice obiect din sfera culturii se caracterizează prin intertextualitate nu spune mai mult decît o banalitate de tipul «orice obiect care cade sub simţuri este de natură materială»" (ibid.), într-o primă considerare a ei, termenul defineşte un obiect poetic în măsura în care el este, în cel mai general înţeles, un obiect care aparţine poeziei. Banalitatea este inevitabilă. Am semnalat, în capitolul despre prozodie, o însuşire asemănătoare. Textul cade sub „simţuri" ca poetic numai dacă, într-o anumită manieră, el se defineşte prin raportul cu alte texte de acelaşi fel. Acest raport e perceptibil în mai multe feluri, de obicei indirecte: ceea ce G. Genette numeşte paratextualitate şi arhitextualitate nu e altceva decît indicarea sferei de apartenenţă a textului poetic la poezie. Jocul titlurilor sau al subtitlurilor, precizările

generice sînt indicii de intertextualitate care fixează un raport de la operă la noţiunea generală de poezie (şi fireşte, de literatură). Spre deosebire de limbă, poeticul presupune acest raport şi indicii care-1 marchează. Trebuie să mă refer la M. Bahtin *(Problemele poeticii lui Dostoievski,* ediţie românească, Univers, 1980), căruia i se datorează o sugestie oarecum asemănătoare. Opunînd „polifonia" textului literar „monologismului" lingvistic, criticul sovietic consideră că acesta are o semnificaţie în plus provenită din existenţa în el a mai multor „voci". Alţi comentatori au atras de asemenea atenţia că în poezie referinţa e dedublată: cel care spune „eu" este, în acelaşi timp, autorul şi personajul său liric. Polifonia sau dedublarea constituie un indice de literaritate sau de poeticitate la fel cu indicii generici, şi nu întîmplător, M. Bahtin a fost invocat ca un precursor al intertextualităţii. Intertextualitatea particulară, la rîndul ei, leagă o operă de alte opere, este un raport între „indivizi" artistici. Ea cuprinde o parte din fenomenele de hipertextualitate şi pe acelea de intertextualitate restrînsă de la G. Genette. E vorba mai exact, de o coprezenţă a două sau mai multe texte, prin urmare de un raport direct, realizat în trei feluri: prin reluare textuală, fără prelucrare (citatul, autocitatul); prin prelucrare textuală (pastişa şi parodia); şi prin împrumutarea unor motive, scheme etc. Primele două au fost, de la început, identificate de Julia Kristeva ca „permutare de texte" *(Theorie d'ensemble,* Seuil, 1968). Permutarea este realizată prin *includere* sau prin *substituire,* după cum avem o reluare simplă sau o prelucrare. Trebuie să recunosc că al treilea fel (împrumutul) suscită o obiecţie majoră: nu e un fapt de intertext la propriu, fiindcă tema sau motivul sînt aşa-zicînd infratextuale, aşa încît ar fi probabil mai logic să le includem în categoria intertextualităţii generale, unde însă nu-şi găsesc fără dificultate locul, cîtă vreme ele nu învederează un raport de la particular la general. Oricum ar fi, „împrumutul" nu poate fi omis din tabloul intertextualităţii.

Intertextualitatea generală pune, cel mult, probleme de natură istorică. Mă voi ocupa de unele dintre ele în a doua parte a eseului meu. Mi se pare că este îndeajuns de clar rolul pe care-1 joacă apartenenţa unui text poetic la poezie ca să nu intru în alte detalii. Scopul meu nefiind analitic, nu am de ce să dau exemple. Intertextualitatea particulară pretinde, în schimb, unele precizări, mai ales în primele ei două accepţii (includerea şi substituirea).

Citatul (şi cel virtual), ca procedeu de includere, implică atît o conştientizare a tehnicii poetice, cît şi, mai ales, o atitudine faţă de

tradiţie, în poezia veche nu avem citări deliberate, ci numai reminiscenţe. Excepţiile sînt rare şi condiţionate. Versul lui Vasile Fabian Bob din *Moldova la anul 1821* („S-a. întors maşina lumii") reapare într-un celebru hemistih eminescian („S-a întors maşina lumii, s-a întors cu capu-n jos"), dar nu trebuie să uităm caracterul special al *Epigonilor,* care conţin un tablou comentat al poeziei anterioare. E firesc ca Eminescu să se refere, în aceste condiţii, la versuri ale poeţilor pe care-i caracterizează: „Daniil cel trist şi mic" e un citat rezumativ al unor versuri din Daniil Scavinschi pe care tînărul Eminescu le putuse citi în *Lepturariu:* „Daniil Scavinschi cel mititel de statură / Pe care plăcu naturii a-1 lucra în miniatură". Aceeaşi explicaţie o are şi versul „acel rege-al poeziei, veşnic tînăr şi ferice" în care Alecsandri e portretizat cu ajutorul unor adjective folosite predilect de el însuşi, în *Lautreamont et Sade* (Minuit, 1962, p. 99), căutînd izvoarele *Cîntecelor lui Maldoror,* Maurice Blanchot scrie că „pentru Lautreamont, Baudelaire nu e numai o sursă de principiu, dar şi un focar de reminiscenţe" şi arată ce a devenit un pasaj baudelairian („Oui, quel est le plus profond, le plus impenetrable des deux: Focean ou le coeur humain?") sub pana confratelui mai tînăr („Homme, nul n'a sonde le fond de ţes abîmes, / O, mer, nul ne connaît ţes richesses intimes").

Citările intenţionate sînt însă frecvente în poezia mai nouă. Motivul nu ne interesează deocamdată şi nici sfera procedeului, la care mă voi referi în partea a doua, istorică, a eseului meu. Aşa încît voi da doar cîteva exemple. Felul în care Ezra Pound a prelucrat, în primul său *Canto, Odissea* 1-a frapat pe W. C. Williams, care, definind maniera, ne sugerează totodată şi insolitul tehnicii *(Selected Essays,* Random House, 1954, apud. *Ezra Pound,* Leş Cahiers de 1'Herne, 1965, vol. 2, p. 369): „Primul *Canto* ne vorbeşte despre coborîrea lui Ulise în regatul umbrelor. Efectul particular provine din faptul că Pound se foloseşte aici de o versiune englezească a unei traduceri a *Odisseii* datînd din secolul XVI - şi astfel *Odissea* devine una din legăturile care vor menţine unitatea poemului său. El întrebuinţează un poem, nişte cuvinte şi nişte expresii deja transformate prin uz - nu o idee. Se serveşte în mod obiectiv de poem." Şi apoi, subliniind frecvenţa citatelor în greceşte, Williams precizează: „O critică a *Cantosurilor* lui Pound n-ar avea obiect mai bun decît studierea lor în legătură cu tendinţa principală a literaturii contemporane - şi anume trecerea de la cuvîntul considerat ca simbol la cuvîntul considerat ca realitate". Aici e> într-adevăr, un aspect esenţial. Intertextualitatea.urmăreşte să stabilească nu numai un raport tematic sau ideologic între *Cantos* şi

Odiseea, ci mai ales unul concret, material. Pound scrie poemul său cu *expresii homerice. Odiseea* nu reprezintă pentru el o sursă de inspiraţie, ci un material obiectiv, o ţesătură din care introduce în *Cantos* fragmente întregi. Caracterul intertextual atrage atenţia asupra expresiei poetice în alt fel decît agramaticalităţile sau semantismele specifice: acestea, cel puţin într-o anumită măsură, angajau competenţa înnăscută a vorbitorului respectivei limbi (deşi, cum am spus deja, nu se mărgineau la ea); intertextul nu mai este însă deloc o problemă lingvistică, ci integral una culturală. Dacă eu, care înţeleg perfect româna, n-am citit pe Caragiale, nu sînt conştient că în versurile din *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori* Ion Stratan întrebuinţează un procedeu artistic (citînd sintagme caragialiene):

Mărturisesc. Am scris totul în
beţii, lupanare. Sînt Maţe-
Fripte. Privesc la comedie,
plîng. Curat murdar. Căldură
mare.

Ratez, cu alte cuvinte, efectul. Nici unul dintre celelalte aspecte ale poeticului nu este, ca intertextualitatea, condiţionat exclusiv de codul estetic şi, probabil, de aceea ea este atît de cultivată de postmodern!. Ei nimeresc în felul acesta doi iepuri dintr-un foc: creează un text, care-şi are structurile literare proprii, alfabetul inconfundabil, şi indică totodată alfabetul genetic al textului, tradiţia lui. Altfel spus, referentul nu este doar suspendat, ca de fiecare dată cînd e vorba de poezie, ci substituit printr-un referent *sul-generis* care este literatura anterioară evocată prin citare. Caracterul autosemnificant al expresiei poetice se manifestă în aceste împrejurări în stare aproape pură: intertextualitatea particulară ne confruntă cu o limită a poeticului, în poemul din care am reprodus cele patru versuri, Ion Stratan îşi teoretizează singur procedeul, susţinînd ideea că poezia în general nu e altceva decît o memorie foarte încărcată, care-i ţine la dispoziţie imagini de-a gata (ca nişte timbre poştale), aşa încît un limbaj propriu nu mai este de închipuit:

Aici lucrurile se încurcă. Memoria memoriei
îmi dă claie peste grămadă, de furcă, doar timbre
Pentru fiecare cuvînt, doar imagini şi scene,
Desene fluturînd sflşiate în vîrfde antene.
Nu se poate vorbi. Se poate descrie. Cam una la
mie.

a rămas din referenţialitatea naturală a limbajului: mie. cam unu la Restul e citat sau referinţă culturală,

la Caragiale, Holderlin, G. Coşbuc etc., sau la texte de folclor militar, la dictonuri latine (ori apocrife) şi la cele mai neprevăzute clişee verbale. Iată această *Poveste a vorbei* postmodernă:

Sus se văd zeii lucind la zaruri necazuri şi haruri.
Am cîştigat datorii. Să trăiesc printre vii.
Să sugrum şarpele, să lupt cu gemenii. Ah, să-mi ajut
Fără voia mea semenii. Am dat poartă-n casă
Prin care să-mi treacă mireasă. Şi eu să stau lingă pat
Orbit şi legat. Să urc bolovanul pînă la capăt
Pe-o stradă. Să urlu, să cînt, să mor să nu cadă.
Sugrum hidra lingă un zid. Zeii întreabă: Nu-i mort, n-a murit? .>
Atunci feciorul este un stupid. Şi ne-njură?
Grozav, coane. Parol, rezon, coane. Ce ură !!!
Să-i dăm al beţiilor dar! Să ne-asculte, să-i dăm viziere
Panaşe pentru minţile-i laşe! Să-l avansăm soldat.
La instrucţie să-l punem să alerge după plutonul de execuţie,
Să-l împuşcărim! La oase debile să-i punem ghiulea
Să voteze, de vrea, prin vot secret cu bile.

Mai ştiu şi eu la ce gindeam?
Ce-i pasă păsării de ram? De rupi din
Codru-o rămurea, ce-i pasă codrului de ea?
Ave moriturus. Imperatores te salutant.
Măcar muream singurul. Astăzi sau mîine
Dar singurul, prostul. Nu ca un cline,
Prosteşte, făceam. Urechea, firul de microfon
Vrea din amvon în amvon
Şi munceam. Muşchii creşteau din prea plinul

îndatoririi. Umflau Zepelinul
Eram din ce în ce mai roşi şi mai roşii
La cîntat s-au lepădat de mine cocoşii. [...]

Autocitarea este o referire a poemului la scriitura sau la scrierea sa. Scurtele texte, intitulate aproape fără excepţie *Poem,* ale lui Bogdan Ghiu (citez după culegerea *Cinci)* au toate, acelaşi conţinut: „Vai, / nu pot continua (nici un pic) / acest poem / atît de minunat". Autocitarea epuizează poemul. Dar nu numai atît: „Aici e un ocol al locului / Imposibil să faci poemul perpendicular /şi să poţi cobori / Ceva a fost strivit sub scris / şi se vede, / (şi ai vrea să ţîşnească pînă la tine.) /Scriu direct sub piele", în acest exemplu, se remarcă foarte limpede paradoxul autocitării, care presupune două texte într-unul singur, ca două suflete într-un trup. *Locul* acestui poem ciudat este un *ocol:* nici o perpendicularitate, căci nu poţi atinge direct poemul, care *este,* fiindcă îl citeşti, şi totodată *nu este,* fiindcă ceea ce citeşti este o referire la poem, nu poemul însuşi. Poemul, despre care vorbeşte textul, a fost strivit sub cel scris. Poetul scrie textul direct sub pielea textului.

Să trecem la intertextualitatea particulară ca substituire. G. Genette scrie: „Contrar parodiei, a cărei funcţie constă în a *deturna* litera textului, şi care îşi creează ca o compensaţie obligaţia de a o respecta, pastişa, care *imită* litera, îşi face un titlu de onoare de a i se îndatora cît mai puţin cu putinţă", în realitate, pastişa şi parodia sînt foarte greu de deosebit, tocmai din cauză că fiecare dintre ele conţine, ca factor de compensare, mijlocul propriu celeilalte, în ochii lui Genette, parodia schimbă litera şi păstrează sensul, iar pastişa, invers. Termenii nu sînt însă întotdeauna folosiţi în această accepţie. *Blestemele* lui Topîrceanu reţin din Arghezi, pe care-1 parodiază, titlul, tema, cadrul compoziţional şi relaţia dintre elementele umane (somatice) şi cele cosmice; dar mută totul într-un registru burlesc, realist, modern şi derizoriu, acolo unde Arghezi preferase grotescul, romanticul, biblicul şi seriosul. Ce a modificat în fapt parodiatorul? Mai mult sensul decît litera. Acesta e de altfel scopul tuturor *Parodiilor originale.* Să punem faţă-n faţă prima strofă din *Viaţa la ţară* de Al. Depărăţeanu şi din parodia lui Topîrceanu:

Locuinţa mea de
vară E la ţară...
Acolo eu voi să mor,
Ca un fluture pe-o
floare
Beat de soare
De parfum şi de
amor.

(Depărăţeanu)

locuinţa mea de
vară £ la ţară...
Acolo era să mor
De urît şi de-
ntristare
Beat de soare
Şi pîrlit îngrozitor.
(Topîrceanu)

Ce constatăm? Depărăţeanu se referă la existenţa rurală ca la un ideal în perspectivă (verbul la viitor) şi exprimă dorinţa de a-1 realiza, în vreme ce Topîrceanu se referă la ea ca la un fapt consumat (verbul la trecut), care i-a lăsat cea mai deprimantă amintire. Sensul este aşadar complet răsturnat, ceea ce poetul reia fiind litera originalului. Mi se pare că aceasta este accepţia cea mai naturală a parodiei, accepţie la care Genette renunţă fără altă raţiune evidentă decît aceea de a obţine o clasificare perfect coerentă. Parodia are o funcţie critică, putînd fi batjocoritoare, sadică, violentă. Şi întrucît este o operaţie aplicată asupra înţelesului poeziei, parodia e foarte răspîndită în poezia tradiţională. Pastişa, în schimb, e o operaţie care vizează stilul sau scriitura. Distincţia lui Genette are dezavantajul de a opune transformarea, niciodată radicală, imitaţiei, niciodată fidelă. Nu e suficient acest plan de discuţie. Acela al conţinutului intervine cu necesitate. Pastişa acordă o atenţie neglijabilă conţinutului. Ea este o rescriere, cu apăsarea pe specificul textual al modelului, şi se apropie de citat. E aşa-zicînd un citat deformat, prin îngroşare sau subtiere. Ea se întîlneşte mai des în poezia modernă tocmai fiindcă presupune o conştiinţă netă a scriiturii. (Să mai spun că nu intră în vederile mele imitarea neconştientă, care e o formă a plagiatului, şi nu are semnificaţie artistică, ci cel mult istorică: epigonismul).

Definind astfel noţiunile, ne dăm'seama că pastişa prezintă un interes mult mai mare pentru poezia postmodernă decît parodia. Faptul poate apărea surprinzător, dacă ne gîndim că elementul parodic a fost şi continuă să fie considerat ca esenţial pentru o parte a poeziei noi. Nu e însă vorba decît de o folosire imprecisă a termenilor: adesea, prin parodie se înţelege pastişa. Voi da în încheiere un exemplu (care este uimitor, dar totodată extrem de semnificativ pentru poezia actuală) de mtertextualitate: poemul *O seară la operă* (din volumul *Poeme de amor)* de Mircea Cărtărescu. Poemul se deschide cu un *Argument* în care autorul invocă posibilitatea (cu totul teoretică, dar în legătură cu [c]are statisticienii au făcut unele speculaţii) ca prin combinarea

întîmplătoare a unor cuvinte, infinit repetate, să se obţină un sonet shakespearian. Mircea Cărtărescu se amuză să considere poemul său ca un rod al unui astfel de hazard probabilistic. Nucleul este compus dintr-un duet susţinut de *Maimuţoi* („în accepţia autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitaţie al artistului tînăr" notează Mircea Cărtărescu fără să se refere la M. Butor, care a folosit exact acelaşi simbol în titlul unei cărţi şi, încă, mărturisind a-i fi fost sugerat de o poveste din *Halima)* şi *Femeie.* E de fapt o poezie de dragoste pe două voci. Lucrul surprinzător este că declaraţiile reciproce ale personajelor nu sînt originale, ci reiau stiluri clasice ale poeziei, cum spune autorul într-o notă, de la Văcăreşti şi Conachi la Blaga şi Arghezi, trecînd prin Bolintineanu şi Macedonski. Fiecare strofa (sau grup de strofe) este. în aceste circumstanţe, pastişa unui alt stil poetic, relativ uşor de identificat:

Maimuţoiul: - amar dă inima mea
ce poci să mai spui dă
ea că nu-i chip să ţie-n
sine nice vorbă, nici
suspine [...]

Femeia: pa, pa, vu, ke, ga, di,
fal^ga, di, vu, ke, zo, ni,
voi să fiu amurezată voi
să fiu şi dezmierdată de-
un hultan de beizade cu
ochi lungi de peruze [...]

Maimuţoiul: dă-mi-te îndată, gingaşe
verginâ, cu pasul uşor,
de ginduri duioase mintea-mi este
plină peptul de amor.

Femeia: dac-aş fi o hurioară
cu cosiţa de eben
te-aş purta ca pe-o comoară
caige, pînă-n eden [...]

Maimuţoiul: ...şi stelele dacă vreodată de diamant
luceau pe boltă şi-n suflete era extază,
şi-n suflete era recoltă arată-ţi trupul
nenufar, să te incit cu lira mea

femeia: iubitule, mi-e grodză-n astă seară
şi chiar la tine-n braţe mi-este
frig visez că fug şi că nu pot
să strig în sala vastă cu figuri
de ceară [...]

Cel mai simplu lucru pe care-1 putem spune în legătură cu un astfel de text este că, în concepţia postmodernă, nu există un grad zero al scriiturii poetice: o memorie împovărată cultural preface spontan o poezie de dragoste într-o istorie lirică sui-generis a poeziei româneşti pe această temă. în literatura noastră, exemplul este probabil unic, dar îi găsim echivalente în altele, de n-ar fi decît să ne amintim de T. S. Eliot sau de Ezra Pound. Intertextualitatea îşi atinge aici apogeul, ca mijloc formal al poeticului.

15. Universul

„Putem reintroduce conceptul de conţinut în artă ..." scrie G. Călinescu în *Tehnica criticii şi istoriei literare (Principii de estetică,* ediţia citată, p. 76), combătînd purismul crocean şi precizează:,,.. .Cînd o operă există, ea începe a-şi afirma un conţinut care nu este materia din care a ieşit, ci viaţa fictivă pe care o începe". Prin materie se înţelege aici realitatea însăşi. Dar în ce constă viaţa fictivă? Un răspuns aflăm în eseul despre *Universul poeziei,* de care va mai fi vorba şi mai departe şi din care citez deocamdată: „Poezia îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie" (ediţia citată, p. 103). Ce vrea să însemne aceasta, în perspectiva lui G. Călinescu, vom vedea după scurta analiză a unei poezii de Emil Botta *(Craiul Amurg* din volumul *întunecatul April),* menită să circumstanţieze cîteva noţiuni:

Craiul Amurg, ucigaşul
macilor, a scăldat cîmpia
într-o baie de sînge. L-am
văzut cum ştergea spada .
pe copacii care se porniră a
plînge.

Paserile din cuibul incendiat
aveau aripi de diamant şi
cărbune. Şi aruncau săgeţi
către ceruri priviri
săgetătoare, nebune.

Singur în rădvamil negru treceam,
şi cum galopa năzdrăvanul murg!
Pe aleile pavate cu umbră, printre răcori,
suiam spre castelul Craiului Amurg.

Citită în cod referenţial (al frazelor care o compun), poezia conţine povestea unei ciudate crime din natură: un personaj, numit Craiul Amurg, ucide macii şi-şi şterge spada de crengile copacilor; cîmpia se înroşeşte de sînge iar păsările iau foc în cuiburi; poetul, care contemplă masacrul, se îndreaptă la sfîrşit în rădvan negru spre castelul ucigaşului. Desigur, există puţini cititori atît de naivi încît să nu-şi dea seama că povestea aceasta implică o semnificaţie mai adîncă şi că o lectură corectă trebuie să se îndoiască de referenţialitatea nemijlocită a limbajului. Oricine citeşte poezia se întreabă spontan ce înţeles trebuie să atribuim „faptelor" relatate şi „personajelor" care le săvîrşesc. Traversînd metaforele textului, noi simţim că fabuloasa întîmplare conţine simbolurile unei descripţii. Ne găsim în faţa unui peisaj crepuscular: macii îşi închid corolele, cîmpia e colorată în roşu de soarele în apus, iar umbrele nopţii se aştern peste cuiburi.

O exprimare figurată a lucrurilor nu este însă numaidecît şi una poetică. Exprimarea indirectă la care recurge aici poetul are ca efect remarcabil suspendarea referinţei la realitatea ca atare: metafora masacrului nu e pur şi simplu o descriere „poetică", ci un mijloc de a compune cu ajutorul elementelor reale din natură un univers fictiv, guvernat de legi proprii. Cîmpia, macii şi păsările se comportă ca nişte fiinţe umane. Antropomorfismul efectuează o mutaţie ontologică în peisaj. Planul însuşi în care se petrec evenimentele ne apare radical schimbat. Plînsul copacilor şi privirile nebune ale păsărilor indică o sensibilitate omenească, întîmplarea seamănă cu un ceremonial sîngeros. O singură privire a poetului-contemplator este de ajuns pentru a institui, pe fondul lumii reale, o „lume" a poeziei lui Botta, ireductibilă la cea dintîi, deşi presupunîndu-i prezenţa. Acest ritual ucigător — deopotrivă real şi imposibil în realitate - a suferit o modificare esenţială prin faptul că nu ne parvine prin referenţialitatea limbajului, ci prin alterarea ei, datorată jocului imaginaţiei.

Metodologic, putem distinge două momente: o punere la îndoială a conţinutului lingvistic uzual şi o structurare a unui conţinut secund, poetic. Cel dintîi a fost deseori pus în evidenţă; al doilea continuă să fie destul de obscur. Poeticele ne oferă de obicei definiţii negative ale poeticului, în măsura în care, insistînd pe caracterul paradoxal al

[itribajului poetic, ne spun mai curînd ceea ce *nu este* poezia decît ceea ce *este.* Putem relua, în acest context, obiecţia pe care Paul Ricoeur a făcut-o fui Cohen la nivelul limbii, şi anume că, după ce a înfăţişat convingător nonpertinenţele semantice, ne-a rămas dator cu descrierea mecanismului noii pertinenţe care ia naştere în limbajul poetic.

„Punerea la îndoială" este efectul a numeroase procedee care alterează sau anulează referentul real al frazelor. Ştim acum care sînt cele mai importante: mimologisme, agramaticalităţi şi tropologisme. *Craiul Amurg* nu recurge la prima categorie (pe care însă o întîlnim din belşug în alte poezii ale lui Botta). Identificăm în schimb lesne o agramaticalitate (sintactică). Poezia se compune din şase fraze distribuite în douăsprezece versuri. Enumerarea „faptelor" nu se face în virtutea logicii realităţii. Poetul a selectat anumite aspecte din natură şi le-a legat nu în scopul epuizării realului, ci în acela de a sugera intensitatea supliciului. Acesta devine perceptibil printr-o repetare, printr-o variaţie sinonimică: fiecare strofă spune acelaşi lucru, dar în alt fel. Diacronia limbii uzuale este perturbată de sincronia cuvintelor intrate în jocul poetic: între primele două strofe ale poeziei, relaţia este, aşa-zicînd, de reciprocitate: prima creează un efect prospectiv, de aşteptare, iar a doua, unul retroactiv, de confirmare. Strofa a treia îşi aruncă umbra asupra precedentelor: nu este o consecinţă logică a lor, ci o dezvoltare prin analogie. Pare a răspunde la o întrebare implicită, lăsînd de fapt deschis finalul, fără un răspuns plauzibil. Rolul tropologismelor 1-am enunţat deja: ele creează impresia de antropomorfism. Gestul uciderii macilor, coborîrea bruscă pe scara naturii a păsărilor (ale căror aripi de diamant se carbonizează), ca şi un fel de seninătate veselă a spectatorului nu pot fi explicate la nivelul prim al limbajului, care nu ne oferă garanţii suficiente de coerenţă. Rămîn întrebări fără răspuns: de ce atîta cruzime care trezeşte atîta nepăsare? e la mijloc o imaginaţie sadică? şi, în definitiv, a cui este atitudinea exprimată în poezie? Am vorbit pînă acum de poetul-contemplator. Dar noi nu venim de fapt în contact decît cu o persoană gramaticală: al cui este *eul* din text? Strofa a treia este extrem de ambiguă. Poetul - cel care spune *eu* - se desparte de locul masacrului ca să facă o vizită ucigaşului în castelul său sau trebuie să credem că este el însuşi ucigaşul? Avem bănuiala că acela care spune *eu* nu e Botta, ci Craiul Amurg. Această identificare dă lovitura de graţie înţelegerii referenţiale a textului, suspendînd pe lîngă referinţa la realitate şi referinţa la locutor. Un referent fictiv şi un locutor dedublat: acestea sînt chiar condiţiile ca frazele, în valoarea lor lingvistică,

să alcătuiască un text poetic: în loc să trimită la o stare de lucruri reală şi la o instanţă enunţiatoare deopotrivă reală, poezia trimite la o stare de lucruri fictivă şi la un locutor imaginar. Transformarea unui limbaj în poezie se face prin transformarea funcţiei lui, care, din referenţialâ, devine expresivă.

Despre condiţiile acestei transformări vom vorbi ceva mai pe larg în capitolul următor. Deocamdată e necesar să tragem cîteva concluzii referitoare la înţelesul conţinutului poetic în deosebire de acela al limbii. Problema lui şi-au pus-o mulţi. Să ne întoarcem la ipoteza lui G. Călinescu. în ce fel, se întreba autorul *Universului poeziei,* are poezia lumea ei? Răspunsul era că există „lucruri poetice, care intră în universul poeziei, şi lucruri prozaice, refractare" (ibid.). Iată, deci, un criteriu „natural", formulat astfel de G. Călinescu: „Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci mai ales acelea care pot constitui nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorate imaginaţiei omenirii... Criteriul îl găsesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază variabilă de desfăşurare, apoi declină, se stinge şi încetează. Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate prin toate mijloacele sensibilităţii şi fanteziei" (op. cit., p. 104-105). Nu mai e nevoie să reiau exemplele călinesciene, prea bine cunoscute. Să spun doar că în funcţie de felul în care un lucru se referă la aceste momente privilegiate ale vieţii lumii (naşterea, existenţa şi moartea), el poate fi încărcat poezie sau neutru: diamantul şi puroiul, afirmă Călinescu, sînt poetice, întrucît sugerează- soarele şi respectiv infernul, pe cînd catifeaua este indiferentă, adică doar decorativă şi agreabilă, fără putere de sugestie.

Acest punct de vedere este de două ori discutabil, întîi, fiindcă el[1] afirmă că poeticul are un criteriu în afara poeziei, în lumea însăşi, ceea ce ne conduce la confuzia, pe care am denunţat-o deja, între *poetic* şi „poetic". Conform ideii lui G. Călinescu, ne vine mult mai la îndemînă să distingem „poeticul" de non-poetic (sau prozaic) decît să determinăm *poeticul.* Eseul din 1947 constă de fapt într-o extraordinar de ingenioasă descriere a „poeticului" din natură. Dar şi acest minunat inventar se loveşte de o mare dificultate de principiu. Aceasta este cea de a doua obiecţie: e foarte greu, la rigoare, imposibil, să tragem o linie printre ceea ce se dovedeşte susceptibil şi ceea ce nu este susceptibil de „poetizare". La urma urmelor, catifeaua ar avea mai puţine resurse poetice decît diamantul? Totul depinde de imaginaţia poetului.

G. Călinescu însuşi acceptă că poeţii pot lărgi *ad libitum* universul natural din care îşi scot motivele. Un examen riguros al chestiunii ne-ar duce la constatarea că absolut tot ce aparţine lumii reale poate intra, la un moment dat, în poezie. Nici o însuşire naturală a obiectelor nu le face cu adevărat poetice sau nepoetice. Dacă vrem să descoperim un criteriu infailibil, trebuie să răsturnăm premisa studiului călinescian şi să afirmăm că noţiunea însăşi de poetic este în esenţa ei culturală şi nicidecum naturală, că simbolurile sau hieroglifele cu care lucrează poeţii îşi primesc valoarea poetică nu din anume proprietăţi reale, intrinseci, ci din împrejurarea că tradiţia sau fantezia unui autor le-au statornicit ca valori poetice. Am crezut altă dată, într-un comentariu inspirat de eseul lui G. Călinescu din 1947, că putem distinge între elemente poetice prin natura lor intrinsecă şi elemente poetice prin cultura pe care o pun în joc *(Automobilul şi Căprioara,* în *Teme* 2, Cartea Românească, 1978). Astăzi sînt convins că toate elementele sînt (sau devin) poetice în virtutea participării lor la o convenţie culturală (mitologică, religioasă, morală, filosofică etc.) şi că natura nu joacă decît un rol secundar, şi anume în măsura în care indică o sferă ori alta a „poeticului". Dacă însă voim să desemnăm *poeticul,* trebuie să ne referim la altceva decît la însuşirile pe care lucrurile - devenite simboluri - le au din naştere: trebuie să ne referim la uzaj ori chiar la hazardul care le-a adus în cîmpul poeziei, în principiu, orice obiect real devine *poetic* (nu „poetic"), dacă îndeplineşte două condiţii, pe care le-am enunţat mai sus: dacă se constituie ca referent fictiv în opera unui autor şi dacă acest autor ne apare, el însuşi, ca dedublat prin jocul unei persoane gramaticale. Limba nu ne dă decît materia: conţinutul poeziei începe odată cu poemul.

E posibil a preciza, acestea fiind zise, care este conţinutul *Craiului Amurg?* Sau care este conţinutul oricărei alte poezii? Deşi există, neîndoielnic puncte de contact între .ceea ce ne spune limba şi ceea ce ne spune poemul, noi simţim intuitiv că nu ne putem încrede pînă la capăt în cea dintîi. Ceea ce ne spune limba nu urmăreşte de fapt să înşele aşteptările noastre de cititori de poezie: este pur şi simplu *altceva* decît ne spune, .în aceleaşi cuvinte, poemul. *Altceva* indică o diferenţă: însă de ce natură? Să fie aceea" dintre clar şi obscur? O astfel de diferenţă poate fi luată în considerare în cazul unor poezii de Mallarme ori de Ion Barbu, dar nu neapărat şi aici şi nicidecum în general cînd ne referim la poezie. Poezia nu vorbeşte numaidecît limba Sybilei. Să fie aceea dintre figurat şi literal? Dar noi citim poezia deopotrivă în regim metaforic şi literal: mai bine zis metafora poetică

se lasă percepută drept cea mai pură literalitate. Diferenţa provine din altă parte şi anume din sentimentul pe care poezia ni-1 dă spre deosebire de limbă că nu trimite la un conţinut anterior şi perceptibil în afara ei: că ea îşi creează conţinutul prin chiar faptul de a vorbi despre el. Referentul poetic este fictiv nu atît în înţelesul că este invenţia poetului, rodul liberei lui fantezii (sau nu în acest înţeles trebuie să ne reţină), ci în acela că posedă un statut ontologic deosebit de al oricărui lucru din lume. Problema aparţine deci sferei ontologice mai degrabă decît aceleia imaginare. Conţinutul unui poem nu e atît imaginar cît impalpabil în afara domeniului poetic însuşi cuprins între incipitul şi clausula poemului concret: el ne este dat numai odată cu poemul. Ne apare mult mai des ca avînd realitate decît ca izvorînd din fantezie. Toate celelalte conţinuturi pe care cuvintele ni Ie sugerează le punem de fapt în paranteză, le „suprimăm", spre a îngădui noului conţinut al poemului să se constituie; putem afirma, cel mult, că aceste conţinuturi ne dictează un număr de presupoziţii, dat fiind materialul lingvistic cu care poetul operează. Noi ştim dinainte ce este *amurgul,* dar nu şi ce este *Craiul Amurg.* De la cel dintîi vers al poeziei lui Botta ne izbim de o realitate necunoscută, chiar dacă bănuită, de o himeră inexistentă în viaţă, la fel cum himeric ne apare întreg supliciul pe care ciudatul Crai, cu nume împrumutat din natură, îl săvîrşeşte, la fel cum himerice sînt motivaţiile gestului său şi consecinţele lui. Iar intuiţia că aceste exprimări pot fi metaforice nu e de ajuns ca să „înţelegem". Metaforic putînd fi şi limbajul uzual, aici e altceva, între conţinutul expresiilor lingvistice şi conţinutul poeziei lui Botta este o deosebire de regim ontologic în care gîndim realitatea comunicată prin cuvinte: deosebire cu mult mai profundă şi mai radicală decît oricare dintre cele luate îndeobşte în considerare cînd e vorba de poezie. Percepţia referentului poetic ne situează automat de cealaltă parte a fiinţei şi a lumii decît percepţia oricărui referent real. Şi noi sîntem mai sensibili la acest *dincolo* decît la fantezia cea mai debordantă. Dacă poeţii sînt cu adevărat nişte creatori de lumi, faptul trebuie interpretat ca o capacitate a lor de a nu se situa - cum fac vorbitorii - în lumea-lume, ci altundeva, într-o lume-nelume, nici adevărată, nici falsă în raport cu lumea-lume, căci se dovedeşte capabilă să-şi impună adevărul şi falsul propriu, regula ontologică specifică. O barieră invizibilă separă lumea-lume - a limbii - de lumea-nelume - a poeziei: poetul nu vorbeşte în numele său despre lume, ci recurge la magia unei persoane gramaticale care îşi posedă lumea neconfundabilă, deşi similară celeilalte. Similaritatea nu trebuie să ne inducă în eroare: nici cea mai

descriptivă poezie nu poate descrie ceva din afara ei; întotdeauna peisajele, universul sau conţinutul poemului sînt separate printr-o ruptură de'ordin ontologic de peisajele, de universul sau în conţinutul realităţii înconjurătoare. Toate *sînt* şi *nu sînt* aceleaşi. Craiul Amurg este şi nu este amurgul, pe care-1 contemplăm noi, munţii, macii sau păsările din cuiburi sînt şi nu sînt macii şi păsările noastre, iar în rădvanul tras de murgul năzdrăvan nu ne vom urca decît în vis. Universul poeziei seamănă, de altfel, destul de bine, cu al visului: cît timp ne aflăm în somn, ni se pare adevărat, consistent şi limpede; dar e destul să ne trezim ca el să ne apară ireal, inconsistent şi obscur. Există o incertitudine legată de „realitatea" din poezie, aşa cum există una, pe care a descris-o R. Callois, legată de vise. Ca şi visul, universul poeziei este şi nu este real: dar nu avem nici un mijloc logic de a-1 demarca de acela al vieţii; posedăm doar intuiţia faptului.

16. Expresia

Acestui conţinut i se asociază o funcţie, pe care am numit-o expresie. Ea se deosebeşte atît de semnificaţia cuvîntului cît şi de referinţa frazelor. Semnificaţia leagă un semnificant verbal de semnificatul său conceptual; referinţa valorifică limbajul în act, îl face să exprime realitatea. Limba naturală rămîne, calitativ, instrumentală, căci ea vorbeşte întotdeauna despre ceva din afara ei, este un vehicol, un transportor de înţelesuri, de acte şi de simţiri. Acesta este probabil motivul cel mai profund care i-a împins pe unii poeţi s-o refuze şi să încerce a-şi construi un alt fel de instrument, ideal, capabil de autoexprimare. De aici s-a născut iluzia concretiştilor sau a letriştilor că poezia înseamnă non-referenţialitate, că limbajul ei este o pură substanţă, fără vreun raport cu conceptele ori cu obiectele, însă refuzul lor de a folosi limba i-a condus la un -tip .de exprimare greu de generalizat şi cu un vădit caracter experimental. Ar fi din cale-afară de exagerat să pretindem că din experienţa aceasta - bazată pe o răsturnare mecanică a funcţiei referenţiale - se poate obţine o definiţie valabilă pentru toată poezia, sau măcar pentru toată poezia lirică. Funcţia expresivă nu e inversul aceleia referenţiale şi nu poate fi limitată la jion-referinţă şi nici la autoreferinţă, indiferent de importanţa pe care acestea au avut-o la un moment dat în conştientizarea naturii esenţiale a poeticului.

O definire corectă a expresiei poetice trebuie să ţină seamă nu de anumite însuşiri ale limbajului, ci de folosirea lui în alt scop decît acela

comun, de o funcţie nouă a lui. Semnificaţia şi referenţialitatea (în accepţia lui Benveniste) ne arată lumea aşa cum este, cum pare sau cum vrea să fie; nu are nici o importanţă dacă limbajul este fidel lucrului sau îl transfigurează, dacă este informaţional sau „poetic". Expresia, din contra, este legată de emergenţa în limbaj a unui locutor şi a unui referent fictiv; proprietatea ei de a fi poetică decurge din schimbarea statutului ontologic al lucrului şi al limbajului; prin expresie luăm cunoştinţă de o lume-nelume care este totodată şi o lume-operă.

E. Benveniste a remarcat că fraza spre deosebire de cuvînt, cunoaşte realizări ilimitate practic: într-un fel, poemul, ca text particular, finit şi închis, e, din acest punct de vedere, mai aproape de cuvînt decît de frază; materia lui pare să rezulte mai degrabă dintr-o derivare paradigmatică decît dintr-o ordine sintagmatică. Acest lucru este evident atunci cînd analizăm poemul prin prisma unui dublu joc verbal: paronimic şi sinonimic. Paronimia poate fi observată ori de cîte ori poetul apelează la mimologisme. Sensibilizarea aspectului fonic are drept scop „corporalizarea" textului: cuvintele se combină, în poem, nu doar prin semantismul lor natural, ci şi prin analogia dintre formele lor. în versul lui Kircher, analizat de Riffaterre, se vede bine că enunţul e structurat paronimic. Dacă-1 ,,traducem", semnificaţia c:: atare a cuvintelor şi referinţa frazelor rămîn neschimbate, dar expresia poetică dispare, ceea ce dovedeşte că nu e dependentă de semantism u, limbii, ci de forma pe care limba o ia în anumite circumstanţe. Putem da poeziei această (prea) simplă definiţie: ea este un limbaj care, prin „traducere", îşi păstrează de obicei intact sensul cuvintelor şi ai frazelor, dar îşi pierde în majoritatea cazurilor, expresia poetică. Acest aspect trebuie legat şi de caracterul principial nesubstitutiv al constituenţilor unui poem. Desigur, această proprietate nu e la fel de netă în textele în care derivaţia paradigmatică se realizează prin sinonimie. Mai mult: în asemenea texte, înlocuirea ar părea chiar inevitabilă, dat fiind că regula de sinonimie este una de substituire infinită, însă aici intervine un alt factor: sincronia elementelor din textul poetic. Aceasta îngrădeşte putinţa de substituire. Toate elementele textului poetic sînt în permanenţă ,.de faţă", se răsfring unele asupra altora şi nu permit prescurtări sau eliminări fără ca expresia să sufere; această „circularitate" a textului nu este altceva decît o formă de saturare semantică, în *Craiul Amurg,* deşi strofa a doua spune, cu alte cuvinte, acelaşi lucru ca şi prima, ea nu este facultativă. Dacă am înlocui-o cu alte secvenţe verbale sau dacă am

scoate-o, am obţine o variantă a poeziei (cum se întîmplă ori de cîte ori poeţii „lucrează" asupra unora din poeziile lor) sau, în fond, am obţine un *alt text* care ar avea o *altă expresie.* Operaţia de substituire nu afectează totdeauna înţelesul lingvistic, dar distruge totdeauna expresia. Expresia nu permite sinonimie, ea este strict legată de o formă unică a textului. Deosebirea dintre expresie, pe de o parte, şi semnificaţie şi referinţă, pe de alta, constă în această relaţie absolut obligatorie pe care expresia o are cu forma.

R. Jakobson a atras de mult atenţia asupra interacţiunii dintre prozodie şi ceea ce eu am numit expresie: recurenţele prozodice au ca rezultat faptul că percepem expresia. Nu există nici o deosebire de fond între rolul derivării paradigmatice care constituie poemul şi rolul rimelor sau al ritmului: în planuri diferite, şi unele şi altele „sincronizează" elementele textului poetic. Jocul lor rupe „logica" lingvistică şi instaurează acea reciprocitate care e noua pertinenţă poetică. La fel, intertextualitatea. în termenii lui Goodman, intertextualitatea ar putea fi privită ca unul din factorii formali care „organizează lumea în termeni de operă şi opera în termeni de lume" (apud Ricoeur. op. cit., p. 356). Cele două laturi sînt interdependente. Poezia nu este doar o ordine a lumii ca limbaj, datorată prozodiei, ci şi o ordine a lumii ca operă literară, datorată intertextualităţii. Niciodată lumea-limbaj nu e perfect edificatoare ca poezie în absenţa lumii-operă: toate codurile lingvistice suportă, în poezie, presiunea codurilor literare.

Sînt de acord cu Ricoeur cînd scrie: „...Nu ne mulţumim cu structura operei, presupunem o lume a ei. într-adevăr, structura operei este «sensul» ei, lumea operei este «denotaţia» ei. Această simplă substituire terminologică ne ajută la o primă aproximare: hermeneutica nu este altceva decît teoria care reglează trecerea de la structura la lumea operei." (op. cit., p.340 -341). în acest punct al discuţiei, devin legitime două constatări pe care le-am făcut, empiric, de la început: lectura poeziei nu e niciodată doar o analiză structurală a unui text lingvistic; ea este totdeauna şi o interpretare literară a ei; şi în al doilea rînd: dacă poezia este, pe lîngă o structură, o lume atunci ea presupune cu necesitate un anumit criteriu al adevărului, pe care poeticienii moderni au avut adesea tendinţa să-1 eludeze. Metamorfoza pe care limbajul a suferit-o ca să dea naştere textului poetic a părut, între altele, să facă improbabil adevărul primar al frazelor, de vreme ce ea a săvîrşit [0] multitudine de operaţii care aveau drept scop transformarea sensului mesajului lingvistic pînă la distrugerea referinţei lui la realitate.

Dar acum ştim că această distrugere a creat expresia poetică, legînd $_0$ formă nouă de un nou conţinut. Dacă am admite că poezia nu are a f_{ace} cu adevărul, nu i-am putea găsi decît o justificare minoră, de tipul celei presupuse de jocuri (cele de limbaj, inclusiv), ceea ce ar fi pe cît de nesatisfacător, pe atît de dezolant, împrejurarea că prejudecata obştească vede în poet un ins cu capul în nori, adieă nu^cu picioarele pe pămînt, nu constituie decît una din acele false impresii despre poezie pe care le nutreşte omul, mai obişnuit cu limba de toate zilele a vieţii decît cu aceea de sărbătoare a artei. E, pînă la urmă, normal ca el să nu-şi dea seama că limba poate fi întrebuinţată şi în alt mod, mai liber şi mai creator. Căci, dacă limba nu ne poate oferi decît sensuri comune şi dinainte date, oricît de mare ar fi fantezia vorbitorului, ea exprimînd realitatea oarecum în felul în care un clişeu conţine un adevăr, poezia este o creaţie permanentă de sensuri originale şi puternice. Ea nu se mărgineşte să reproducă realitatea în cuvinte şi referinţe gata fabricate, ci doreşte să dea naştere unui limbaj prin intermediul căruia să cunoaştem totdeauna *ceva mai mult.* Poezia este rriult mai mult cunoaştere decît închipuire sau transfigurare. Această constatare ne întoarce la discriminarea pe care Ricoeur o face între alegorie şi metaforă: în vreme ce alegoria conţine exclusiv termeni metaforici, metafora este o interacţiune între termeni metaforici şi termeni nemetaforici. Schimbînd ce e de schimbat, raportul dintre alegorie şi metaforă ni-1 sugerează pe acela dintre „poetic" şi *poetic:* ca şi metafora, care trebuie gîndită ca o substituire (într-o fabulă, cu excepţia moralei, toate celelalte elemente concrete sînt substituibile prin concepte etice: vulpea prin viclenie, lupul prin ticăloşie, iepurele prin frică), „poeticul" rezultă de obicei dintr-o metaforizare completă, în care fiecare cuvînt devine un simbol al unui lucru şi, încă, un simbol traductibil atunci cînd posedăm cheia codului; din contra, ca şi metafora, *poeticul* trăieşte din interacţiune, nu este omogen, ci heterogen şi implică simultan doi poli, unul negativ, al referinţei, şi unul pozitiv, al metaforei. Expresia poetică este curentul electric care încarcă reţeaua acestui *limbaj-metaforă* (în accepţia de la Ricoeur). Ceea ce trebuie subliniat este faptul că expresia poetică se deosebeşte de „poetizare" mai mult decît de orice altă funcţie a limbajului. Pe o cale ocolită am ajuns exact în punctul de pornire al acestui eseu. Prejudecata comună nu distinge între *poetic* şi „poetic", mai mult, vede în -ultimul genul proxim pentru cel dintîi. Această apropiere este cu desăvîrşire falsă şi reprezintă sursă a numeroase erori. Poezia îngăduie în preajma ei mai curînd non-poezia decît pseudopoezia.

poezia implică realul şi adevărul, pe care poetizarea încearcă să le facă A_e nerecunoscut; poezia priveşte lumea în faţă, în vreme ce poetizarea" rf întoarce spatele; poezia e onestă şi curajoasă spre deosebire de „poetizare", care e mistificatoare şi laşă. Toată mitologia evaziunii şi transfigurării de care ne izbim adesea în interpretarea artei este rodul confuziei dintre poezie şi „poezie", în acest sens, poemul e totdeauna „impur", loc de întîlnire pentru întreg conţinutul existenţei umane, cu splendoarea şi abjecţia, cu paradisul şi infernul ei. Numai Apoeticul" e „pur", adică discriminator, steril, fără contact profund cu fiinţa noastră, pe care, crezînd că o exprimă, o trădează.

La capătul acestor consideraţii cam întortocheate, şi pentru dificultatea cărora n-am decît scuza că nu toate lucrurile se pot exprima simplu, aş vrea să-1 citez pe Charles de Boş, care îşi pune, în introducerea cărţii lui despre poezie, cea mai naivă, dar şi cea mai adîncă întrebare dintre toate: „Această întrebare: *Ce este literatura?* nu poate să fie nici măcar abordată înainte de a fi răspuns la o alta preliminară: *Ce este viaţa?*" Neîndoielnic: dacă problema poeziei ar exclude-o pe aceea a vieţii, la ce bun ne-am mai pune-o? îmi vine în minte o remarcă a lui C. Noica dintr-o conferinţă menită să convingă pe nişte eminenţi fizicieni de diferenţa dintre exactitate şi adevăr *(Cartea Interferenţelor,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985, p. 170-171): ştiinţa ne arată chipul exact al realităţii, dezinteresîndu-se adesea de adevărul ei esenţial; este rostul artei să lege exactitatea lumii de adevărul omului. Exemplul oferit de C. Noica mi se pare instructiv: un medic care a studiat *Cuminţenia Pămîntului* a lui Brîncuşi, a afirmat că e vorba de un specimen clasic de idioată mongoloidă. Iată comentariul filosofului: „Este exact, dar nu şi adevărat, îndrăznesc să afirm. M-am dus la Muzeu, după ce am citit ce scrisese omul nostru de ştiinţă, şi am constatat că lucrurile nu sînt chiar atît de simple cum vrea exactitatea. Privită din stînga ei, e drept, Cuminţenia Pămîntului apare limpede drept o idioată, să spunem mongoloidă, împreună cu medicul. Dar cînd,am privit-o din dreapta, am văzut că făcea cu totul altă impresie: încerca să se umanizeze, chiar să se civilizeze. Valorificînd, mai subtil decît o puteau face mijloacele medicale, disimetria existentă în chipuri, Brîncuşi a scos la iveală în mica idioată omenescul, în fixitatea pietrei, percepi aici trecerea de la brută la om, şi acesta ar putea fi *adevărul* Cuminţeniei Pămîntului." Nu vreau să intru acum în chestiunea, prea delicată, a raportului dintre ştiinţă şi artă şi nici să polemizez cu C. Noica pe tema dacă prima ne dă numai exactitatea, în vreme ce a doua deţine adevărul. Dar mi se pare că pot folosi remarca

filosofului pentru a desemna relaţia dintre limbă şi poezie: una tinde 55 ne furnizeze exactitatea lucrurilor, cealaltă, adevărul lor. Şi dacă e cu putinţă ca uneori adevărul să nu intre în măsura exactă a limbii, este cu neputinţă ca exactitatea să fie străină de adevărul incomensurabil a| poeziei. Ca şi Cuminţenia Pământului a lui Brîncuşi, poezia scoate totdeauna la iveală din exactitatea limbii adevărul profund al omului.

CÎTE FELURI DE POEZIE EXISTĂ

1. Cearta dintre moderni şi tradiţionali

La nivelul simţului comun, deosebirea dintre poezia „tradiţională" i poezia „modernă" este de obicei interpretată ca o opoziţie între o oezie clară şi formal ordonată şi una dificilă şi nesupusă unor rigori {a fel de evidente. Această concepţie, oricît de simplistă, nu este cu totul lipsită de temei. Noi toţi avem conştiinţa faptului că o schimbare radicală s-a petrecut în poezia europeană, odată cu slăbirea (şi, apoi, cu prăbuşirea) sistemului metric, împrejurare care pare să meargă mînă în niînă (din raţiuni nu imediat sesizabile) cu adîncirea poeziei în obscuritate. Mai mult decît atît: aventura poeziei în căutarea libertăţii formale şi a misterului a rupt în două publicul: numai o parte dintre cititori a urmat poezia pe noul ei drum, cealaltă parte, majoritară, a cititorilor rămînînd fidelă vechii stări de lucruri. Este ca şi cum poeţîi n-ar mai voi să se facă înţeleşi iar cititorii n-ar mai reuşi să înţeleagă, în cartea lui despre *Structura liricii moderne,* Hugo Friedrich începe prin a cita pe Baudelaire care scria că „este o anumită glorie în a nu fi înţeles" şi pe Montale care îl completa cu observaţia că „nimeni nu ar scrie versuri, dacă problema poeziei ar fi să te faci înţeles" (ediţie românească, p. 11). Nu avem la îndemînă şi părerile cititorilor, dar e uşor de presupus care sînt ele, şi, în practică, ne lovim de ele mereu. Acest divorţ este încă şi mai mare în cazul poeziei decît în acela al altor genuri literare, comparabil însă cu situaţia din artele plastice şi din muzică.

Cum se ştie, cearta dintre adepţii modernităţii şi aceia ai tradiţiei nu caracterizează exclusiv ultima sută de ani. O întîlnim şi în alte epoci, de n-ar fi să amintim decît de faimoasa „querelle entre Ies anciens et Ies modernes" din secolul XVII francez sau de aceea care, în secolul XIX, a opus pe romantici clasicilor. Există totuşi o diferenţă importantă şi care constă în faptul că, ostilităţile dintre tabere dezlănţuind în toate timpurile cele mai aprige polemici, astăzi nu se mai poate măcar vorbi de două puncte de vedere aflate în conflict: poezia modernă a triumfat asupra celei tradiţionale. Inerţia publicului n-a salvat vechea înţelegere a'poeziei. Poezia nouă a marginalizat-o treptat şi ireversibil pe aceea veche. Nici o teorie contemporană (nici aceea pe care am schiţat-o în prima secţiune a eseului meu) nu mai ia în considerare criteriul clasic al poeticului: toate definiţiile se bazează, explicit sau implicit, pe poezia care se scrie în secolul nostru. Poezia tradiţională a devenit, în întreaga Europă, o venerabilă instituţie istorică. Singurul lucru pe care-1 mai putem face pentru ea este să-i

descriem formele: citind-o sau comentînd-o, sîntem însă inevitabil ispitiţi s-o raportăm la cea modernă, recuperînd din ea ceea ce ni se pare a avea, eventual, un caracter anticipator. Aşa 1-a citit Valery pe L$_a$ Fontaine, din fabulele căruia a extras pasajele lirice („muzica secretă a unei elegii"), aşa a înţeles Ion Pillat poezia românească a secolului XIX, în ruinele căreia a identificat întîrriplătoare şi fermecătoare insule de modernitate. Exemple, la fel de elocvente, am putea desprinde din aproape toată critica modernă: *Istoria literaturii* a lui G. Călinescu este, în fond, rodul unui efort asemănător de a aprecia pe Dosoftei prin Arghezi, pe vechii poeţi prin aceia noi.

Acest mod de a privi lucrurile, aproape general astăzi, şi care a transformat istoria literaturii în critică literară, arată că nu pur şi simplu poezia s-a schimbat în ultimul secol, ci şi criteriul poeticului. Schimbare atît de profundă, încît standardele contemporane de lectură nu mai permit o apropiere firească de producţia poetică a trecutului, ci una dictată de preconcepţiile noastre teoretice. Preconcepţii moderne! Acest fenomen nu poate fi constatat niciodată înainte de Poe şi de Baudelaire. Victor Hugo, la vremea lui, refuza clasicismul, fără însă a interpreta poezia clasică din perspectiva romantică, chiar dacă refuzul se baza pe o deosebire între literatura clasică şi aceea romantică mult mai mică decît ne apare nouă deosebirea dintre moderni şi tradiţionali: criteriul poeticului rămăsese acelaşi, în timp ce acum el s-a schimbat din rădăcini. De la trubaduri la romantici, spre a ne menţine în sfera europeană, pe durata a şapte secole, criteriul poeziei a fost unul singur. Şi, dacă ne referim la antici, remarcăm că durabilitatea lui a fost încă şi mai mare. Revoluţia poetica.de la mijlocul veacului trecut nu are, în schimb, termen de comparaţie în toată istoria poeziei: nici una din diferenţele existente în sînul poeziei tradiţionale (destul de numeroase, de altfel) nu are vreo asemănare cu diferenţa pe care noi o simţim intuitiv între această poezie, luată în ansamblul ei, şi poezia modernă.

2. Criteriul tradiţional al poeticului

Intîiul lucru absolut izbitor (deşi nu ştiu dacă apreciat la justa valoare) în poezia tradiţională este accepţia foarte largă a poeticului. Pînă acum o sută şi ceva de ani erau considerate poetice cele mai diverse forme de expresie: lirice, epice, didactice, epopeea ca şi fabula, meditaţia ca şi epistola satirică, balada ca şi epigrama. Un poet putea prefera una sau alta dintre aceste modalităţi şi specii, dar, în principiu, poeţii apelau la toate, fără altă discriminare decît aceea a unui gust

oersonal sau de epocă. Democraţia cea mai deplină domnea în societatea poeticească. Şi, chiar dacă, periodic, se întîmpla ca o specie ₛă treacă drept demodată ori, din contră, să se afle la modă, astfel de fenomene nu erau decît rareori inevitabile, căci criteriul însuşi al poeticului nu se modifica. Formele existente au alcătuit, timp de sute jₑ ani, un depozit cu caracter permanent şi universal disponibil în întregul lui. Fiecare poet, şcoală sau epocă lua din el ce-i convenea. Romanticii au adorat liricul, dar nu s-au arătat deloc exclusivişti în predilecţia lor, coritinuînd a cultiva epicul şi dramaticul în poezie. Ca să nu mai spun că, acolo unde curentele s-au întrepătruns, ca în literatura română, Grigore Alexandrescu a putut scrie, fără a avea sentimentul confuziei, fabule şi meditaţii, iar Eminescu a făcut să izvorască lirismul *Luceafărului* din alegoria filosofică. Toate modalităţile erau considerate deopotrivă de valabile poetic. Numitorul comun al acestei poezii a fost, pînă la mijlocul veacului trecut, versul: şi el distingea poezia, care se recita, de proză, care se citea. Alte deosebiri treceau, în ochii poeţilor vechi, drept cu desăvîrşire secundare. In versuri, poetul putea pune orice fel de conţinut. Opoziţia reală şi definitorie era aceea dintre vers şi exprimarea prozaică: abia renunţarea la versificaţia regulată va schimba termenii opoziţiei şi va vedea în poezie o *esenţă* diferită de aceea a prozei. A fost însă nevoie, mai întîi, ca poeticul să nu mai fie identificat cu versificaţia, ceea ce echivala cu o concepţie nouă despre poezie, înainte, deosebirea era formală şi nu părea să angajeze esenţa: poezia versifica orice temă şi adopta orice atitudine, fără să fie bîntuită de spectrul prozei: nara, descria, declama, satiriza, plîngea sau ridea fără sfială; se referea la sentimente sau la probleme cît se poate de „comune", pe de-a-ntregul socializate, ceea ce o făceau să apară accesibilă unor categorii cuprinzătoare de cititori. Totul, la adăpostul versului, garanţie deplină şi marcă indelebilă a specificului poetic. Poezia tradiţională era, de altfel, profund raţională în modalitatea de expunere, chiar exprimînd un suflet tulbure ori abisal. Această însuşire nu e contrazisă nici de lirica romanticilor, care visau cu ochii larg deschişi spre un univers legal şi coerent de forme naturale, nici de aceea barocă şi manieristă, în care dificultatea principală se datora alegorismului şi era, în definitiv, o falsă obscuritate, pe care descoperirea „cifrului" o reducea în bună măsură. Nici în epoci mai vechi lucrurile nu stăteau altfel. Borges a scris pagini splendide despre *kenningarele* islandeze, în care a remarcat un sistem complex, dar ordonat, de recurenţe metaforice. Alegoria este o armură care îmbracă poezia: nu este însă trupul însuşi

al poeziei şi, cu atît mai puţin, duhul ei profund. Şi ea aparţine clasei de procedee ornamentale: poezia tradiţională era o proză împodobita. Zeci de tratate de retorică au studiat tipurile de podoabe şi le-au enumerat, ca şi cum ar fi vrut să pună la dispoziţia poeţilor mijloace verificate de a obţine poezia din cele mai obişnuite exprimări în proză. Din 'acest motiv, poezia tradiţională oglindea un suflet tipic. A dovedit-o Paul Zumthor pentru lirica trubadurilor, care era o variaţie codificată în funcţie de un model unic. Procedeele poeziei vechi seamănă cu broaştele unor uşi la care se potriveşte orice cheie.

3. Clasicism: V. Alecsandri

Exemplele fiind sarea oricărei teorii critice, să vedem mai îndeaproape cum se prezintă o structură poetică tradiţională. Am ales pastelul *Malul Şiretului* al lui V. Alecsandri din două motive: întîi. fiindcă este bine cunoscut, ceea ce mă scuteşte de explicaţii fastidioase, în al doilea rînd, fiindcă putem desprinde din analiză unele constatări valabile în general.

Pastelul, cel puţin aşa cum îl înţelegea Alecsandri, fiind o poezie descriptivă, există în *Malul Şiretului* un număr de elemente de natură observate direct de către un ochi atent, şi pe care atitudinea observatorului abia dacă le colorează emoţional. Cum se ştie, poetul contemplă, în faptul zilei, apa rîului care se pierde la cotituri: aburii nopţii se ridică uşor, despicîndu-se printre ramuri; apa bălteşte la bulboace sau vălureşte pe prund; o salcie îşi coboară pletele, mreana sare în aer ca să prindă o viespe, în vreme ce un cîrd de raţe se abate din zbor deasupra apei întunecate de un nor fugar; în jur, lunca clocoteşte de viaţă. Tabloul de natură este minuţios şi are un anumit realism atît în imaginea globală, cît şi în detalii. Impresiile sînt precise şi fragede. Contemplaţia nu se opreşte însă la aspectele picturale. Gîndul poetului e,furat de fenomenul curgerii apei, aflată parcă într-o mişcare eternă. Clipa de graţie lasă să se întrevadă un motiv mai adînc de emoţie. Hedonicul poet are intuiţia fragilităţii spectacolului naturii:

Şi gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale, Ca cel rîu care-n veci curge, făr-a se opri din cale.

Sensibilitatea este cît se poate de comună. Apa care curge trezeşte 'conştiinţa heracliteană a mişcării universale. Dar există şi un element care ţine de un plan secret al conştiinţei contemplative: o *fantasmă* iese

brusc la suprafaţă, scăpată de sub controlul raţiunii. Cuvîntul însuşi e folosit de Alecsandri în sensul pe care-1 avea în lexicul poetic de la i860 - 1870: „Aburii uşori ai nopţii ca *fantasme* se ridică". Ceea ce dictează poetului această comparaţie previzibilă este nesiguranţa substanţelor şi conturelor. Dar noi putem ghici aici şi un alt înţeles decît acela legat de necesitatea de a indica limpezirea treptată a aerului matinal. Poetul însuşi compară rîul cu un balaur. Ca şi zmeii, balaurii aparţin unei mitologii poetice care nu este străină de recuzita basmului:

Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci ca
un balaur Ce în raza dimineţii mişcă
solzii lui de aur.

Fabuloasa reptilă nu ne-ar atinge în mod deosebit imaginaţia, dacă, în ultimele două versuri ale pastelului, n-am întîlni, pe neaşteptate, o făptură din aceeaşi clasă:

... o şopîrlă de smarald
Cată ţintă lung la mine, părăsind nisipul cald.

Şopîrlă e, în context, o apariţie la fel de „reală" ca mreana sau ca viespea, dar ea se înrudeşte şi cu balaurul, între marea reptilă mitologică şi mica şopîrlă reală este o deosebire de natură, dacă pot spune aşa. Balaurul este, în pastel, un simplu termen de comparaţie, fără altă consistenţă decît cea retorică: e o figură de stil, o convenţie de exprimare, nu o fiinţă adevărată. Şopîrlă, în schimb, e vie şi concretă, şi, mai mult decît un detaliu decorativ (o pată de culoare), o simţim ca pe o progenitură a balaurului,'căci participă la aceeaşi substanţă cu el, dacă îl considerăm pe acesta (e drept, puţintel abuziv) ca pe o fiinţă reală. Şopîrlă şi balaurul sînt, deopotrivă, reptile. Se cuvine să ne întrebăm şi de ce „cată ţintă lung" la poet şopîrlă, voind parcă să-i amintească de ceva. E ca şi cum reptila mitologică, şi retorică din prima strofă s-ar fi întrupat în verdea făptură naturală din ultima strofă.

Iată o împrejurare numai aparent neobişnuită, căci este în firea poeziei să se mişte concomitent în aceste două planuri diferite: al cuvîntului, al tropului, al unei fantezii pur verbale, şi al lumii fizice, materiale. Logica poeziei constă tocmai în asemenea lunecări din verbalitate în senzorialitate. Fantasmele poetice aparţin totdeauna ambelor regnuri: al cuvintelor şi al fiinţelor, în acest sens, sînt pline de miez poetic fantasmele care se ridică, sub forma aburilor uşori ai nopţii, în *Malul Şiretului,* indiferent de faptul că Alecsandri însuşi avea

I

în vedere doar clişeul conţinut de respectiva comparaţie. Noi citi$_{m}$ *MM Şiretului* ca pe orice poez.e hncă şi încercăm instinctiv să notâ$_{m}$ ambiguitatea metaforelor ei, amestecul de verbahtate şi $_{de}$ senzoTialitate. Dar cum gîndea poezia Alecsandri însuşi?

Se pune, deci, şi problema conştiinţei poetice, pe care Alecsandri n-o avea, cel puţin din punctul de vedere în care înţelegem noi astăzi poezia. Acest lucru explică reacţia nefavorabilă a criticii moderne la poezia lui. Acum un veac, criteriul poeticului era altul, nu prea diferit de al exprimării uzuale, pe care se mărginea s-o ornamenteze cu figuri de stil, dar n-o ataca în esenţă. G. Călinescu, de exemplu, reproşează lui Alecsandri „atitudinea practic-hedonică", spunînd că el „nu măsoară cu ochiul, ci cu criteriul practic", ajungînd la o „verbozitate nesuferită" şi împiedicată în „convenţii puerile" *(Istoria literaturii,* ed. II, p. 303). De fapt, Alecsandri era fidel vechii înţelegeri a poeziei, care consta în tratarea unor teme cu ajutorul unor anumite figuri de limbaj, în 1868, într-o scrisoare, el îi cere prietenului său Alexandru Hurmuzachi părerea în legătură cu cîteva pasteluri publicate în „Convorbiri literare" şi-şi mărturiseşte intenţia de a urma să descrie în versuri „plăcerile vieţii cîmpeneşti": „în curînd, voi trata *Rusaliile, Sînziene/e, Praşila, Secera, Coasa* etc." *(Opere,* IX, ediţia Marta Anineanu, Minerva, 1982). Avea aşadar în vedere un material obiectiv de viaţă care trebuia ordonat poetic: „în total, poeziile acestea vor forma un volum întreg, care va cuprinde impresiile mele de la ţeară". *Pastelurile* au fost scrise începînd din iama 1867 - 1868 şi continuate în tot cursul anului 1868. în volum, ele vor fi grupate în funcţie de subiect: întîiul anotimp descris e iarna, vine la rînd primăvara şi ciclul se încheie cu vara. Toamna lipseşt'e, dacă exceptăm *Sfirşit de toamnă,* a doua piesă a ciclului, care constituie o introducere la anotimpul iernii. Ordinea e calendaristică, hotărîtă de material, nu de fantezia lirică. Am remarcat altădată că poetul nu descrie propriu vorbind natura ci o reconstituie metodic la gura sobei; mi s-a părut atunci că atitudinea lui lirică este una de refugiu din natură în spaţiul protector al camerei. Alecsandri este cu siguranţă, mai atras de emoţiile recluziunii decît de contemplarea nemijlocită a naturii, dar mă întreb acum dacă el devine prin aceasta un poet al intimităţii, al spaţiului închis, în mai mare măsură decît fusese unul al descrierii peisajului.

Ceea ce caracterizează *Pastelurile* este, apoi, o anumită idee de natură. Nu natura însăşi (refuzată ori acceptată) le formează obiectul, ci p idee morală de natură. Peisajul este evocat sau însufleţit în scopul de a ilustra atitudinea unui om care nu iubeşte frigul şi în fond nici

contactul direct cu peisajul. După ce sînt înfăţişate grozăviile ţngheţului şi ale crivăţului, se trage o concluzie clară:

fericit acel ce noaptea rătăcit în
viscolire Stă, aude-n cîmp lătrare
fi zăreşte cu uimire O căsuţă
drăgălaşă cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeţie îl intîmpină
zîmbind.

Tema iernii este tratată de fiecare dată în acest fel. Dar şi tema ieşirii din anotimpul odios. Motivele descrierii, abia schiţate, sînt aduse numaidecît la idee:

Un fir de iarbă verde, o razăncălzitoare, Un gîndăcel, un flutur,
un clopoţel in floare După o iarnă
lungă şi-un dor nemărginit Aprind
un soare dulce în sufletul uimit.

Planul etic constituie scopul principal al evocării tabloului. Această dispoziţie generală a spiritului se poate constata în felul epitetelor, cel mai adesea morale, *(mîndrii* curcubei, soarele *iubit),* ca şi în felul comparaţiilor, în care termenul fizic e frecvent raportat la starea sufletească:

Frunzele-i cad, zbor în aer, şi de crengi se
deslipesc, Ca frumoasele iluzii dintr-un
suflet omenesc.

Cu minime variaţii, schema tropilor este peste tot aceeaşi. O transcendenţă etică se bolteşte deasupra imaginaţiei senzoriale. Şi încă: dacă luăm în considerare structura întregului ciclu al *Pastelurilor,* observăm că nu impresiile, rezultate din contemplarea peisajului sau din retragerea în spaţiul camerei, reprezintă adevărata temă a poeziilor, ci tot o idee generală, suprapusă peste fantezia sensibilă: poetul evocă deşteptarea naturii ca pe o trezire la viaţă a ţării însăşi. Cifrul patriotic, de sorginte paşoptistă, explică atît idilismul (ţăranii, scăpaţi de rigorile iernii, muncesc vesel şi colectiv), cît şi acele figuri ca „juna Rodică" sau „sprintena Română", care-şi fac apariţia în ultimele piese din ciclu, şi care sînt neîndoielnic alegorii. Natura reînviată este o metaforă pentru patria reînviată.

Recapitulînd, să notăm cîteva caracteristici. Fondul poeziei lui Alecsandri este mai curînd moral decît sentimental: tema este o idee.

Această idee apare prin intermediul unor imagini de viaţă, al un$_{0r}$ tablouri, cu puternic aspect alegoric. Iarna, Gerul, Crivăţul, Secerătorij sînt figuri ale unui sistem alegorizant şi numai în subsidiar realităţi sensibile. Epitetele şi comparaţiile sînt transparente: întregul limbaj $_{a}$| pastelurilor este traductibil în limba comună a prozei. Putem scutura podoabele frazelor fără să alterăm fundamental poezia, în plus, aceste podoabe aparţin unui tezaur al epocii şi toţi contemporanii luj Alecsandri se folosesc, cu mai mult sau mai puţin talent, de ele. Nu există în *Pasteluri* decît metafore topice, recurente, pe care autorul le-a găsit la alţii şi le-a transmis, la rîndul lui, altora. Originalitatea asociaţiilor este minimă. Să adăugăm şi că rarele opacităţi sînt efecte contemporane de lectură şi nu au stat în intenţia poetului, care nu s-a gîndit, cu siguranţă, că balaurul şi şopîrla vor fi vreodată citite prin prisma înrudirii lor zoologice. Controlul raţiunii este riguros şi ţîşnirile libere ale fanteziei asociative se produc numai prin excepţie. Contemplatorul naturii şi natura însăşi stau faţă-n faţă ca două obiectivităţi ireductibile. Şi chiar dacă poetul numai aparent descrie peisaje (ridicîndu-le în fond la idee), aceste peisaje sînt dinainte date, peisajele comune ale naturii sau ale ţării, asupra cărora poetul aruncă o privire înfiorată de un sentiment obişnuit. Are mai puţină importanţă împrejurarea particulară că Alecsandri este un meridional speriat de iarnă decît acea generală că el se adresează unui fond comun de reprezentări ale realităţii. Această concepţie garantează poeziei tradiţionale principalele ei însuşiri: claritatea mimetică, „raţionalitatea" care o face accesibilă, limbajul ornamental şi comoditatea unei versificări regulate care o pune la adăpost de deprimare în curata proză.

4. Manierism, baroc

Ar fi naiv şi inexact să presupunem că, în toate cazurile, poezia tradiţională ne oferă un acces atît de simplu. Exemplul ales din Alecsandri este, ce e drept, elementar şi nu trebuie să îi acordăm o importanţă mai mare decît are. Alecsandri este, de altfel, un clasicist, iar poezia clasică este cea în care proprietăţile întregii poezii de pînă la o anumită dată se văd celmai bine, oarecum în stare pură, mai ales atunci cînd ne referim la specii, clasice prin excelenţă, precum acelea didactice sau epice, care nu mai apar în poezia modernă. Ar fi încă şi mai lesne să verificăm criteriul vechii poezii - dată fiind cuprinderea lui aproape neţărmurită — pe o fabulă sau pe o epigramă. Fabula,

bunăoară, e o poezie care-şi ţine scheletul la vedere, asemeni unor cunoscute soiuri de peşti. Se înţelege de ce esenţa alegorică a fabulei nu creează nici cea mai mică dificultate, cînd e vorba de descifrăm mesajul. Calităţile poetice ale unei fabule ţin de structura ei narativă, de conducerea elementelor subiectului spre un punct culminant, de firescul personajelor şi al vorbirii lor, de putinţa de a citi, în filigran, jdeea morală, în fine, de oportunitatea moralei. Nivelul expresiv este exclusiv acela prozaic. Siguranţa ori eleganţa versificaţiei pot face memorabil un fabulist; dar toţi marii fabulist! au fost nişte îndemînatici versificatori. E interesant şi că, nicăieri ca în fabulă, versul n-a fost mai puţin solicitat de efecte prozodice în sine şi mai adaptat necesităţilor legate de conduita narativă (intriga, surpriza, psihologia), în fabulele lui Grigore Alexandrescu găsim cele mai frapante anticipări ale versului liber din toată poezia noastră veche. Mlădierea versului e nu numai absolut remarcabilă, la un poet despre care s-a spus, şi nu fără temei, că n-are ureche muzicală, dar ea traduce cu o fidelitate excepţională tiparul exprimării orale (şi chiar oratorice), alterînd lungimea şi scurtimea metrică, introducînd paranteze, dînd în totul o senzaţie de vorbire absolut firească. *Lupul moralist* e o dovadă pentru felul în care versul îşi împleteşte mersul specific cu al prozei:

V-am spus, cum mi se pare, de nu îţi fi
uitat Că lupul se-ntîmplase s-ajungă
împărat. Dar fiindcă v-am mai spus-o,
voi încă să vă spui Ceea ce s-a urmat
sub stăpînirea lui.
Auzind împăratul că-n staturile
sale Fac năpăstuiri nalte păroşii
dregători, Că pravila stă-n gheare, că
nu e deal sau vale Unde să nu vezi
jertfe mai mulţi prigonitori, Porunci să
se strîngă obştească adunare,
Lingă un copaci mare: Căci
vrea pe unii alţii să îi cam
dojenească,
Şi-n puţine cuvinte,
Să le-aducă aminte
Datoriile lor.

Aceeaşi esenţă prozaică încearcă s-o slujească versificaţia şi în *Satiră. Duhului meu,* care e un fel de mic poem dramatic, cu voci distincte şi cu o foarte bună *mise en-scene:*

- Trageţi toţi cîte o carte; domnule, eşti cu mine.
Şezi mă rog împotrivă, şi vezi de joacă bine.
- Dar fi-am spus, cuconiţă, că eu din întîmplare.
Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare:
Am cuvintele mele: aste jocuri plăcute,
Cu voia dumitale, îmi sînt necunoscute.
- Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate:
Astăzi chiar şi copiii ştiu jocurile toate,
Veacul înaintează: Caro; vezi că ţi-e rîndul;
Dar ce făcuşi acolo! unde îţi este gîndul?
Cînd eu am dat pe riga, baţi cu alta mai mare?
Astfel de neştiinţă e lucru de mirare!

Aşa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată, O damă ce la jocuri e foarte învăţată. Apoi şoptind pe taină cu cîteva vecine: Vedeţi, zise, ce soartă, şi ce păcat pe mine? Două greşeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot, A! ce nenorocire! mă chere, *ce idiot!*

Cu excepţia lui Topîrceanu, în cîteva compoziţii spirituale şi de ocazie, nici un poet român de după 1900 n-a mai folosit versul în asemenea scopuri, mai curînd teatrale decît poetice. Sfera poeticului îngustîndu-se, noi nu mai simţim în ele poezia care şi-a schimbat între timp criteriul. Le considerăm mai utile pentru alte genuri, cum ar fi teatrul în versuri, al lui Alecsandri, Hasdeu sau Davila, pe care satirele lui Grigore Alexandrescu îl prevestesc, de altfel, în chip remarcabil.

Dar, cum spuneam, nu toată poezia tradiţională este clasicistă şi reductibilă la modelul care 1-a făcut celebru pe Racine în secolul XVII. în alte epoci, aceleaşi caracteristici apar mascate de procedee care le fac să nu mai semene cu ele înseşi, ba chiar să treacă drept contrariul lor. Un caz special îl înfăţişează poezia franceză din secolul XVI. Ea este o poezie lirică şi care, la prima vedere, pare ghidată de un criteriu modern al poeticului. Gerard Genette care, între alţii, a examinat-o îndeaproape *(Aurul cade sub fier,* în *Figuri,* ediţie românească, p. 16-17), a distins însă sub fantezia barocă un mecanism, foarte specific. Iată despre ce este vorba: „Aceluiaşi Saint-Amant zăpada Alpilor îi înfăţişează *scîntei de aur, de azur şi de cristal,* ea este *frumosul bumbac al cerului, o cale transparentă din al doilea metal* (argintul); şi spectacolul secerişului se rezumă în acest *raccourcr.*

în care se aliază într-o manieră caracteristică o metaforă vizuală „spontană" (aurul griului copt) şi o metonimie cu totul convenţională: fierul pentru seceră, materia pentru obiect, în această disonanţă de figuri rezidă întreaga subtilitate a „poantei". Nimic nu ilustrează mai bine mişcarea ascunsă prin care scriitura barocă introduce o ordine artificială în contingenţa lucrurilor: „griul cade sub seceră" este o întîlnire banală, un simplu accident; „aurul cade sub fier" este un conflict între metale nobile, un fel de duel [...] Sensibilitatea barocă este în întregime în figuri: ce contează dacă spicul nu este de aur *aşa cum* secera este de fier, nu e vorba decît de a *salva aparenţele,* începînd cu cele mai preţioase: cele ale discursului, într-adevăr, predilecţia poetului baroc, pentru termenii de orfevrărie şi bijuterie nu exprimă esenţialmente un gust «profund» pentru materiile pe care aceştia le desemnează. Nu trebuie să căutăm aici una din acele reverii de care vorbeşte Bachelard, în care imaginaţia explorează straturile secrete ale unei substanţe. Dimpotrivă, aceste elemente, aceste metale, aceste pietre preţioase nu sînt reţinute decît pentru funcţia lor cea mai superficială, cea mai abstractă: un fel de *valenţă* definită printr-un sistem de opoziţii discontinui, care evocă mai mult combinaţiile chimiei noastre atomice decît transmutaţiile vechii alchimii."

Desigur, poezia barocă ne apare situată la antipodul celei clasiciste şi putînd fi invocată de moderni pentru mult mai multe raţiuni decît ea: să reţinem numai împrejurarea că, aşa cum spunea Genette, poetica barocă se bazează pe o retorică. Dacă la Alecsandri poetului îi scapă printre degete orice legătură dintre balaur şi şopîrlă, imaginabilă doar prin transgresarea planului retoric pe care se situa compararea riului cu un balaur către planul poetic de substanţă, pe care se situa ivirea şopîrlei, la poeţii baroci, poetica devine spontan retorică şi raporturile verticale dintre cuvinte şi lucruri sînt transportate într-un sistem de raporturi orizontale, între cuvintele înseşi. Genette conchide aşezînd în paralelă pe clasicistul Ronsard cu Saint-Amant şi cu ceilalţi baroci (op. cit., p. 19-20): „Exemplul poemului iul Ronsard arată destul de bine prin ce mijloace se sileşte poetul să alunge moartea: printr-o alchimie în sensul propriu al cuvîntului, adică atingînd în profunzime unitatea materială a lumii, care permite apoi transmutările, de exemplu pe aceea care reconstituie o floare pornind de la cenuşa ei. Această alchimie, ca şi, mai tîrziu, aceea a poeziei simboliste, mobilizează corespondenţele verticale ale cuvîntului, în mod direct înrudit cu „miezul lucrurilor".

Ceea ce caracterizează, dimpotrivă, poezia barocă este creditul acordat raporturilor laterale, care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele faţă de cuvinte, şi, prin mijlocirea lor, lucrurile faţă de lucruri, relaţia dintre cuvinte şi lucruri, stabilindu-se sau cel puţin acţionînd numai prin omologie, de la figură la figură: cuvîntul safir nu corespunde obiectului safir, după cum nici cuvîntul'trandafir nu corespunde, obiectului trandafir, dar opoziţia cuvintelor restituie contrastul lucrurilor şj antiteza verbală sugerează o antiteză materială".

Nu pare însă acesta chiar visul poetului modern, de a renunţa la referinţă în favoarea unui limbaj literal şi ambiguu? Şi totuşi! Poezia barocă nu schimbă decît în mod superficial criteriul poeziei clasice. Ea opacizează discursul, în primă instanţă, abandonînd lumea şi privilegiind verbalitatea pură. Literalitatea astfel obţinută seamănă destul de bine cu aceea a modernilor, dar numai pînă în punctul în care barocii, spre deosebire de moderni, reinstalează transparenţa limbajului exact acolo unde ea părea să înceteze şi anume prin recurenţa quasi-generală a motivelor. Toţi poeţii baroci folosesc aceleaşi motive şi, încă, ordonate de un mecanism identic. Ei sînt nişte preţioşi, care-şi aleg un vocabular particular - pietre scumpe, metale rare, bijuterii, flori - care însă devine repede unul comun, în sînul elitei baroce, motivele circulă ca banii, sînt un fel de etalon universal de schimb. Iar principiul schimbului este acelaşi la toţi: o artificioasă combinaţie de metafore şi de metonimii, uniformizate sub raport funcţional, ca şi cum nu li s-ar mai distinge diferenţa esenţială. Barocii creează unul din primele limbaje poetice consecvente din poezia europeană, opus aceluia curent atpoeziei, atît prin selecţie lexicala, cît şi prin mecanism asociativ, dar este vorba de un limbaj cifrat, de un cod, a cărui descifrare e posibilă şi care, odată înfăptuită, diminuează considerabil expresia poetică. Cine ţine în mînă cheia are acces la cutia cu minuni a barocilor şi poezia însăşi se transformă într-un joc ingenios şi agreabil. Barocul reprezintă un triumf al jocului asupra lirismului. E! determină o manieră de a scrie, nu o poezie profundă. Scriitura barocă redevine transparentă prin însuşi principiul ei ludic, căci, în oriqe clipă, *aurul care cade sub fier* îngăduie cititorului să acceadă la *griul tăiat de seceră,* adică să traducă poezia prin proză. Şi expresia specifică se destramă ca o iluzie: ochii noştri, abia deprinşi cu întunericul verbalităţii, se redeschid spre claritatea lumii reale.

O situaţie întrucîtva asemănătoare, descoperim în poezia persană din secolele IX şi X. Am promis, la începutul acestui eseu că, din raţiuni pe care nu le mai repet, mă voi limita la poezia europeană.

Excepţia pe care mi-o îngădui acum va fi singura şi o fac fiindcă sugerează constatarea (pe care nu pot s-o verific) că poezia tradiţională este aceeaşi pretutindeni iar schimbarea criteriului poetic a afectat întreaga poezie a lumii. Mă folosesc de traducerea românească a Grelei Tartler şi a lui Viorel Bageacu, la care m-am mai referit, ca şi de unele din comentariile traducătorilor, întîia constatare este chiar aceea a Grelei Tartler, cum că poezia persană de după invazia arabă este reglată de o „poetică a codificării": „Convenţia lemalică, slilistică şi tipologică este urmată întocmai, dar pare neslructurală, «învăţală», o grădină înlre ale cărei ziduri poeţii iranieni continuau înflorirea unui cu totul all fel de spirit", (p. 6). Ca şi în cazul barocilor, primii poeţi persani creează un limbaj închis, elitar şi riguros. Numai aparent însă aceasta esle şi o însuşire a poeziei moderne, despre care am spus, de asemenea, că şi-a părăsii publicul larg, adresîndu-se unui mănunchi de fideli. Cililorii de poezie barocă sau veche persană cunoşleau codurile respective şi aveau acces la sensurile poetice, în vreme ce cititorul modern se află în situaţia mult mai grea de a nu poseda acest cod: pentru că, pur şi simplu, nu există un cod, sau, mai exacl, există toi atîtea coduri cîţi poeţi. Codificarea vechii poezii persane se realizează temalic prin circulaţia unor motive cu origini diverse: idealismul theosofic al sufilor, ismaelismul (vinul iniţiatic, trandafirul, laleaua) şi epicureanismul. Natura e ordonată, astfel, în funcţie de cîleva clişee. Există şi o codificare prozodică, mai puţin strictă, dar care fixează totuşi principalele specii poelice *(ghazal, hagv, marsie,* etc.) şi principalele slrucluri strofice *(roba'i* sau *beit).* Cilind poeziile, remarcăm (chiar şi fiind vorba de traduceri) că ele exprimă de obicei emoţii tipice, generale, indiferent de împrejurarea că au fost generate de ocazii particulare. Nu e nimic cu adevărat individualizat, personal. Poetul are la dispoziţie un repertoriu de leme şi un repertoriu slilislic cu ajulorul cărora operează un număr de combinări proprii. Infinite, în principiu, ca la jocul de şah, aceste combinări sînt în praclică limilale, ca înlr-un soi de superioară de *ars combinatoria.* Edgar Papu le-a comparai cu cele din lirica pelrarchislă *(Evolttţia ţi formele-genului liric).* Să luăm exemplul lui Rudaki, cel mai de seamă poet persan, în versurile lui, iubita este comparată cu chiparosul, moscul, mărul sau iasomia. Cînd ea îşi arată vegetalul obraz, soarele se ascunde în nori. Obrazul nu poate fi descris, ci doar sugerai de o comparaţie delicioasă:

I-aş spune măr bărbiei, de n-ar fi aluniţa
De mosc — dar ea mă face să nu mai ştiu ce ştiu.

Ca în idila coşbucianã, poetul tîrguieşte un sărut de pe „rubinul gurii, nectar mult prea preţios". Zîmbetul fetei e „miere" sau a „vinului , beţie". Zulufii sînt „zambile". Iubita însăşi este „narcisă a Babilonului", „parfum vrăjitoresc". Comparaţiile nu sînt nici noi, ruj variate (am putea stabili stereotipii), ci potrivite, cum recomandă de-a dreptul un ghazal dialogat al poetului:

- Pe buzele ei, parcă-i nepreţuit
zahăr;
cu buclele întrece şi ambra din
bazar!
- O, june, cum vorbeşti fără să ai
destulă
învăţătură-n ştiinţa cuvintelor cu
har:
că pu-i poţi spune zahăr dulceţii
de aloes şi nu-i miros de-aloes al
sălciei nectar.

Potrivirea comparaţiei ţine şi de o delicată caligrafie la propriu, bazată însă pe corespondenţe care nouă nu ne sînt accesibile intuitiv. Comparaţiile persanilor sînt nişte metafore abreviate, urmărind o similitudine de suprafaţă: sînt decorative, nu substanţiale; previzibile, nu originale; superficiale, nu profunde. Aici e o mare deosebire de poezia modernă, care va cultiva de obicei a doua serie de termeni. E vorba la Rudaki de un lirism al suprafeţelor şi al corpului: al semnelor mai curînd decît al semnificaţiilor. Totul e la el semn. Primind de-a gata din tradiţie un anumit conţinut, poeţii ca el variază semnele. Ei se dovedesc maeştri ai desenului poetic, oarecum în felul în care călugării din Europa medievală, neputînd adăuga sau scădea nimic textului sacru, împodobeau manuscrisele cu litere şi cu desene. Şi unii, şi alţii sînt artişti ai scriiturii poleite. Rudaki însuşi spune într-un *roba 'i:*

Păcat de panegirice-n aur, de gazeluri,
că preţul lor în vorbe e greu de povestit.
La temelia lor stă harul;
dar mai mare
e darul elocinţei, spre poleieli sortit.

Această *ars combinatoria* nu e modernă, dar trebuie totuşi deosebită de aceea a barocilor europeni. Comparaţiile stereotipe şi codificate ale persanilor au grijă să păstreze lucrul în proximitatea cuvîntului, spre a evita artificiozitatea translaţiei:

Chip minunai cu buze mărgene
licărind, zulufii - ambră; gura -
ghioc şi mărgărint; spîncenele —
corabie; linia frunţii — val... bărbia
- un vîrtej; ochii furtuni aprind.

în felul acesta, senzualitatea portretului e sporită. Obrazul iubitei e <je faţă şi contemplarea lui inspiră lui Rudaki asemănările cu ambra, ghiocul, corabia şi vîrtejul. Figura lingvistică principală este proliferarea sinonimică. Realitatea pretinde limbii să posede pentru fiecare obiect mai multe nume, dar poetul nu ascunde obiectul în numele său aşa cum scoica ascunde perla. Din contră, barocii vor proceda ca scoica, în ciuda acestor nuanţe, criteriul poeticului nu e diferit la vechii persani de acela din poezia barocă franceză a secolului XVI şi nici de acela din lirica italienească a Renaşterii, care a preluat, de exemplu, formula *quasidei,* poezie adresată frumuseţii unei femei, cunoscută mai devreme şi trubadurilor. Spontaneitatea mai mare a persanilor nu trebuie să ne inducă în eroare. O colaborare există şi la ei - în limitele codului - şi chiar o anume preţiozitate, deşi nu la fel de pronunţată ca la Saint-Amant sau Petrarca.

5. Obscuritatea lui Gongora

Cel mai bizar dintre poeţii de odinioară, cel mai obscur, comparat nu o dată cu Mallarme, este fără îndoială Gongora. Cazul lui merită un capitol special. Un alt mare poet spaniol, Federico Garcia Lorca, 1-a caracterizat astfel (toate citatele, în ediţia bilingvă a lui Darie Novăceanu, *Polifem şi Galateea,* Univers, 1982): „Ce motive a putut să aibă G6ngora pentru a provoca revoluţia sa lirică? [...] Obosit de castelani şi «culoare locală» îl citea pe Vergiliu cu plăcerea însetatului de eleganţă. Sensibilitatea sa i-a pus o lentilă pe pupile. A văzut limba castiliană plină de cîrji şi de goluri, şi, cu un instinct estetic proaspăt, a început să construiască un nou turn de geme şi pietre inventate de el, iritînd orgoliul castelanilor din palatele lor de chirpici. Şi-a dat seama de nestatornicia sentimentului omenesc şi de slăbiciunea expresiilor spontane, cele. care ne emoţionează doar crteva clipe, şi a dorit ca frumuseţea operei sale să se desăvîrşească prin metafora fără realităţi pieritoare, metafora construită în spirit cultural şi într-o ambianţă extraatmosferică". Şi în sfirşit: „Bătrînii intelectuali din acea epocă, pasionaţi de poezie, trebuie că au rămas stupefiaţi văzînd cum castiliană li se. transformă într-o limbă stranie, pe care nu mai ştiau s-o descifreze" (p. 119 - 120). în această conferinţă a lui Lorca din 1927

(an în toate privinţele, decisiv pentru receptarea contemporană a poetului de 'la răspîntia secolelor XVI şi XVII), există cea mai mare parte a argumentelor favorabile unei lecturi a lui Gongora ca poet modem: limba stranie şi şocantă, obscuritatea, preţiozitatea şi artificialitatea. Chiar dacă, aşa cum va arăta alt comentator important, Dâmaso Alonso, şi tot în 1927, arta lui Gongora reprezintă o continuare a cultismului din secolul anterior şi a petrarchismului, originalitatea autorului *Singurătăţilor* este atît de extraordinară, încît în jurul operei lui s-a ţesut un adevărat mit, pe care trei sute de ani, cîţi ne despart de ea, n-au făcut decît să-l consolideze. Prea puţini dintre poeţii vechi au solicitat o exegeză atît de minuţioasă şi care pare încă departe de a fi epuizat dificultăţile. Lirica spaniolă poartă pînă astăzi pecetea acestei opere unice iar numele poetului s-a transformat într-o noţiune comună: gongorismul desemnează, ca şi adjectivul derivat (gongoric), o anumită scriitură.

întrebarea asupra modernităţii Iui Gongora şi-a pus-o între alţii şi Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne,* atunci cînd i-a comparat poezia plină de enigme cu aceea a lui Mallarme. Admiţînd că cei doi poeţi se aseamănă în multe detalii („fapt pentru care traducerile spaniole din Mallarme, datînd din secolul XX par foarte gongoriste, ceea ce de altfel şi urmăresc") esteticianul de la Freiburg semnalează o deosebire importantă: „Oricît de enigmatică ar fi poezia lui Gongora în sintaxă şi în perifrazele învăluitoare, ea se foloseşte de un material simbolic şi mitologic care a fost un bun comun al poetului şi al cititorilor săi. E destinată unei elite de la care poetul este îndreptăţit să aştepte o apreciere competentă a rafinamentelor stilistice alese. Acestei elite, poezia obscură i se prezintă ca o ocazie predilectă de a rezolva rebusuri culte pentru a-şi exercita spiritul [...] în cazul lui Mallarme, aceste raporturi se prezintă cu totul altfel. Numai în prima sa perioadă, obscuritatea a avut pentru el semnificaţia de pavăză împotriva unei popularităţi nedorite. Mai mult încă decît versurile lui Rimbaud, lirica de maturitate a lui Mallarme nu se adresează unui cititor existent în realitate [...] în afară de aceasta, limbajul simbolic al lui Mallarme este autarhic. Puţinele simboluri care nu-i aparţin - astfel: lebădă, azur, păr - fac parte şi ele din tradiţia cea mai recentă (Baudelaire), cele mai multe fiind stabilite de Mallarme şi neputînd fi înţelese decît prin el: sticlă, gheţar, fereastră, cub. Aici ca şi în altă privinţă, la descifrarea simbolică şi sintactică nu ajută nici o tradiţie." (p. 124 - 125). Hugo Friedrich are. desigur, perfectă dreptate, în adevăr, metaforele modernilor tind să fie atopice, fără precedenţă; şi nu încape îndoială că între elita căreia i se adresa Gongora şi acel cititor inexistent pe care Mallarme dorea să îl

creeze nu este doar o diferenţă de grad, ci una de principiu. Mai corect ar fi a spune că obscuritatea modernă nu mai este, de fapt, una conjuncturală^şi, în ultimă instanţă, reductibilă prin folosirea unui cifru aflat în posesia cîtorva cititori, ci o obscuritatea esenţială, în raport cu care problema însăşi a lecturii de elită nu mai este pertinentă, împărţirea în două a publicului de către poezia modernă nu ne interesează atît ca o divizare a acestuia într-p majoritate neînţelegătoare, şi, respectiv, într-o elită competentă, cît ca o divizare a poeziei înseşi în modernă şi tradiţională, ceea ce este cu totul altceva. Dar putem obiecta lui Hugo Friedrich şi faptul de a fi restrîns comparaţia la problema obscurităţii. Fundamentală, aceasta nu este singura pe care o putem lua în considerare, căci dacă, în pofida dificultăţii poeziei' sale, Gongora rămîne ataşat poeziei tradiţionale, ca şi manieriştii francezi sau italieni, ca şi Maurice Sceve sau Giambattista Marino, împrejurarea se datorează unor cauze mai numeroase şi mai diverse.

Opera poetică a lui Gongora cuprinde *romances, letrillas, sonetos* şi *grandes poemas.* Primele sînt nişte balade, pe subiecte populare ori mitologice. *Letrillas* sînt poezii umoristice sau satirice. Sonetele au deja, la sfirşitul secolului XVI, o lungă tradiţie, în fine, marile poeme sînt narative şi alegorice în esenţă. Ne atrage numaidecît atenţia lărgimea criteriului poeticului. Gongora, revoluţionînd expresia, nu schimbă acest criteriu, care continuă să se refere la poezii lirice, satirice, epice sau filozofice. Nu se observă nici o predilecţie specială a poetului.

în *Balade,* bunăoară, primează, aproape fără excepţie, un motiv anecdotic. Una din ele evocă spontan cititorului român pe Coşbuc. Iar comparatistului îi aminteşte de *cantiga de amigo* din lirica galego-portugheză a secolelor XII-XV. E vorba în poezia lui G6ngora de plînsul unei fete al cărei iubit a plecat la război. Fata se adresează mamei, tînguindu-şi tinereţea risipită în absenţa bărbatului iubit:

Prea dulce mamă,
care n-ar plînge, de-
ar avea inimă-n
piept mai tare decît
cremenea, şi cine n-
ar striga, văzînd
cum mi se pierde tot
ce a fost mai verde
din tinereţea mea?
Mă lasă disperării,
să plîng pe ţărmul
mării.

Ultimele două versuri au caracter de refren. Procedeul îl reîntîlni la Lorca. Altă baladă, pe o temă similară, relatează cuvintele de încurajare adresate Belermei, al cărei iubit franţuz a murit, de către dona Ana, văduva lui Rudolf:

Plînge-i moartea, dar îţi
spun pentru ochii lumii,
lasă din trecutul tău să
crească viitorul cel mai
bun. Să ne punem
amîndouă mîndre
voaluri înflorite doi
căţei lînoşi, m ii ni albe
fi sprincenele arcuite.

Nici o dificultate de fond nu au aşa numitele *letrillas,* care, pornind de la proverbe sau de la expresii stereotipe, dezvoltă un soi de poezie gnomică ori satirică, asemănătoare cu *Glossa* lui Eminescu, şi alcătuiesc un fel de poveste a vorbei în care filosofia e practică şi expresivitatea paremiologică:

Orb, Norocul,
uneori vine şi
dispare. Cînd e sare,
nu-i mălai; cînd e
mălai, nu e sare.

Şi ce multe pot să fie
căile ce ştiu să-l poarte,
cînd s-abate şi se-
mparte glorie şi avuţie!
Unora le dă moşie
altora spinzurătoare.
Cînd e sare, nu-i mălai;
cînd e mălai, nu e sare.

Şi mai bine se vede caracterul obscurităţii lui Gongora în sonete. Este, pe de o parte, o obscuritate de detaliu, nu de ansamblu. Gongora are o uriaşă fantezie verbală, care supune castiliana secolului XVII la adevărate chinuri dar nu transformă textul poetic într-o enigmă. Pe de altă parte, tradiţia motivelor şi chiar a simbolurilor este absolut evidentă. Cercetătorii s-au arătat neobosiţi în a le identifica provenienţa.

pjficultatea constă în animarea denumirii obiectului care inspiră poetului consideraţiile sale lirice, dar aproape niciodată acest obiect nu lipseşte, îl găsim de obicei în ultima terţină şi ceea ce pînă atunci părea misterios se clarifică dintr-o dată. Procedeul este petrarchist. Poetul cîntă, de exemplu, frumuseţea iubitei. Sonetul său debutează cu o serie de metafore uimitoare şi îndrăzneţe, sfîrşind însă totdeauna prin a *preciza* adresa epitetelor şi comparaţiilor. Iubita, numită „idol frumos", în antepenultimul vers, acela care conţine dezlegarea, e comparată mai întîi cu un templu divin al cinstei fără pată, care a fost ridicat de o mînă sfintă în scopul de a fringe privirile bărbăteşti. Imaginaţia e foarte liberă şi funcţionalitatea metaforelor cu totul relativă, deşi strunită, în cele din urmă, readusă la temă. Sonetul are de aceea o structură ocolită, labirintică: templul, ca termen central de comparaţie pentru femeie, e descris amănunţit cu uşile lui de coral, cu ferestrele lui adînci, din smarald, cu acoperişul lui de aur din care emană lumina. Impresia nu e propriu vorbind de obscuritate, ci de preţiozitate. Barocii sînt mai degrabă artificiali şi proliferanţi decît misterioşi. Realitatea nu e dislocată, şi cu atît mai puţin anulată: e doar exprimată perifrastic. Literalitatea poetică se constituie în urma unor operaţii lingvistice care urmăresc să facă imaginile strălucitoare, noi, insolite; aceste imagini pot întîrzia înţelegerea (e rostul lor, conform amînării ca principiu baroc), fără însă s-o distrugă. Din alt unghi de vedere, Edgar Papu s-a referit la sonetul lui Gongora în *Barocul ca tip de existenţă* (Biblioteca pentru toţi, 1977). Eseistul remarcă dispariţia *„formei* sub invazia *culorilor* ca atribute ale unor *materii"* (vol. I, p. I11) şi arată că barocul, în general, nu numai că nu exclude mimesisul, dar îl extinde de la formă (clasicii imitau forma) la materie. Imitaţia barocă este o imitaţie a corporalului şi a detaliului material, într-adevăr, în sonetul examinat mai sus, după o mişcare ocolitoare a fanteziei, prin care frumuseţea sufletească a iubitei este asociată destul de vag cu un templu divin al neprihanei, urmează o minuţioasă înfăţişare a componentelor materiale ale templului însuşi, ca şi cum în centrul atenţiei s-ar afla el şi nu iubita. La renascentişti, ceea ce conta era prima comparaţie (mimetism formal); la baroci contează desfăşurarea din urmă a imaginilor (mimetism material). De aici provine impresia de plinătate a fanteziei lui Gongora şi realismul ei paradoxal în pofida artificiului şi a preţiozităţii:

Lucrurile stau diferit la Mallarme (ca să reiau comparaţia), care îşi comentează astfel cunoscutul său sonet *Şes purs angles:* „E alcătuit, pe cît se poate, din alb şi negru şi se pretează la un acvaforte de vis şi gol.

De pildă: o fereastră deschisă, nocturnă; o cameră fără nimeni în ea; o noapte făcută din absenţă şi întrebare; fără mobile, cel mult păreri de console incerte, cu o oglindă muribundă, atîrnînd în fundal, care reflectînd astral şi de neînţeles Ursa mare, leagă acest cămin părăsit cu cerul." (apud H. Friedrich, p. 134 - 135). Iată o interpretare ce pare mai potrivită pentru o piesă muzicală decît pentru o poezie. Simbolurile, tipic mallarmeene, nu ne permit să citim sonetul nici măcar ca pe un text conţinînd o anumită atmosferă stranie: „Limbajul - scrie Hugo Friedrich în pagina consacrată sonetului - se opreşte la extrema limită la care mai e posibil ca prin anularea lucrurilor, chiar înăuntrul cuvîntului care le neagă, să fie creat spaţiul în care să pătrundă neantul". Iar Michael Riffaterre, în *Semiotica poeziei,* descrie însuşi mecanismul verbal prin care mimetismul e suprimat pe măsură ce e înfăţişat. El citează a doua strofă („Sur Ies credences, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanite sonore, / (Car le maître est alle puisser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Neant s'honore") şi remarcă felul în care realitatea tangibilă a unui salon burghez e sugerată doar în scopul de a fi destrămată, lichidată, înlocuită cu vidul: salonul e gol, în el nu se află nici un *ptyx* (cuvîntul, considerat pînă de curînd a desemna un obiect inexistent, înseamnă *scoică* sau *ghioc),* bibeloul e abolit, stăpînul a murit, luînd cu el un obiect din inexistenţa căruia neantul îşi face o onoare. Echivalenţa prezenţă / absenţă, susţinută de mai multe ori, pare menită să indice că textul nu se referă la nimic sau, mai exact, că referinţa însăşi, abia schiţată distruge realitatea. La Gongora, oricît de îndepărtat sau de vag, obiectul referinţei există şi oferă o cheie incontestabilă cascadei de metafore. Cu atît mai mult în acele sonete în care aspectul alegoric e imediat vizibil. Borges i-a şi reproşat sonetului are începe cu versul *Tras la bermeja Aurora el sol dorado (După văpaia Aurarii, soarele aurit)* că în el nu există cu adevărat un răsărit, ci o dimineaţă mitologică, Soarele fiind Apollo iar Aurora o fată greco-romană: „Ce păcat! Ne-a răpit dimineaţa ţărmurilor, pe care o credeam a noastră de peste trei sute de ani", (apud Novăceanu, p. 580). Cele mai multe controverse le-au stîrnit marile poeme ale lui Gongora. Acestea sînt epice şi respectă în general tiparul clasic (invocarea preliminară, descrierea locurilor, portretul personajului principal etc.). Narativitatea este un prim factor nemodern, deşi Gongora nu acordă preţuirea sa subiectului epic, personajelor sau atmosferei, (ultima va deveni esenţială în balada romantică), ci creării densităţii literale, prin intermediul unei sintaxe foarte personale, însă această densitate este de tip ornamental, ca şi metaforele. Nu întîmplător

exegezele cele mai recente restabilesc aproape peste tot sintaxa normală, reduc imensele parafraze şi traduc simbolurile. Ceea ce dovedeşte încă odată că barocul e un cultism, un rafinament şi o preţiozitate mai curînd decît o obscuritate de fond. Dâmaso Alonso a rescris în proză cele două poeme intitulate *Soledades (Singurătăţi),* grupînd versurile în strofe şi repovestindu-le subiectul. Deşi poetul şi criticul spaniol recunoaşte că a distrus în felul acesta „radianta claritate poetică, strălucitoarea lume a esteticii intuiţiei" (ibidem), nu rămîne decît mai puţin evident faptul că poemele înseşi s-au pretat la respectiva operaţie, care ar fi însă de neînchipuit pentru *Iluminările* lui Rimbaud sau pentru oricare mare poet modern. Gongora creează în fond un soi de palimpseste poetice, în care poezia e scrisă pe un pergament care a cunoscut înainte o versiune în proză. Raportul dintre cele două straturi sau scriituri este complex, dar nu inelucidabil. *Singurătăţile* conţin, astfel, relatarea întîmplărilor prin care trece un tînăr peregrin: naufragiat pe un ţărm de mare, el îşi usucă veşmintele şi se îndreaptă spre o stînă; e primit cu cordialitate, ospătat cu caş şi culcat pe o scîndură acoperită cu o dimie aspră; a doua zi, e condus de un păstor pe un vîrf de munte, de unde admiră un superb peisaj; aude cîntece de flaut, vede flăcăi şi fete şi participă la o nuntă ţărănească, urmată de dansuri şi de întreceri sportive (ne amintim de *Nunta Zamfirei);* după încă o zi, se întoarce la ţărm şi cunoaşte o altă lume, de oameni ai apelor, împreună cu care pescuieşte sau vînează. Acesta e nivelul epic elementar. Imediat deasupra, se situează un alt nivel alegoric. Peregrinul e un Ulise, condamnat la rătăcire pe ţărmuri, dintr-un fel de datorie de onoare contractată cu marea, din furtunile căreia se salvase cîndva în mod miraculos. Uscatul şi Marea stau faţă în faţă ca două elemente opuse, dar înfrăţite, care au hotărît împreună destinul personajului. Aşa se explică împărţirea poemului în două mari secţiuni. Darie Novăceanu a notat că această construcţie implică o simetrie, fiecărui capitol din prima parte corespunzîndu-i unul în cea de a doua. In sfîrşit, pe o treaptă şi mai înaltă, *Singurătăţile* complică infinit intriga şi alegoria printr-o scriitură care reprezintă un apogeu al ornamentării şi al parafrazei.poetice, comparabil poate doar cu acela al *Divinei Comendii.* Edgar Papu (op. cit, voi. 2, p. 221) legînd Soledades de complexul lui Narcis (autism, introvertire) specific barocului, scrie: „De astă dată omul se oglindeşte într-un fel de întuneric al limbajului. El astupă lumina celor mai multe ieşiri şi ferestre ale vorbirii, care îşi pierde astfel, în tenebre, o mare parte din virtutea comunicabilă." Desigur: dar nu pe toată. Ca şi Ia Dante, poezia este narativă şi alegorică, înainte de a fi dependentă de o anumită mînuire a limbajului. Limbajul e în felul

acesta disociabil pînă la un punct de subiectul poemului. Măreţia l$_u$j Gongora constă în extraordinarul veşmînt verbal croit pentru materia epică şi simbolică a *Singurătăţilor,* constă adică într-un procedeu tradiţional, bazat pe o înţelegere nemodernă a poeziei.

Ne întoarcem la problema obscurităţii: ea nu este aici substanţială, ci formală. Marile poeme sînt opera unui croitor fantast, care a îmbrăcat după gustul lui bizar o realitate rămasă perceptibilă la nivel mimetic, alegoric şi simbolic. Efortul poetului a fost de a obscuriza expresia verbală, fără a se atinge de fond. Exemplele oferite din belşug de către exegeţi se limitează la cîteva procedee fundamentale. Unul este perifrază, figură a ocolului şi a amînării. Un flăcău soseşte la serbarea cîmpenească din ajunul nunţii cu braţele încărcate de nişte vietăţi care nu sînt numite, dar în care identificăm lesne nişte găini moţate. Poetul evită să le spună pe nume, lor ca şi cocoşului rămas în bătătură, silindu-ne să-i admirăm fantezia asociativă:

Unul din ei în braţe, pe drumu-n
sărbătoare, băţos, cu pană neagră
aducea moţate, al căror soţ, din
goarnă de carne anunţate, herald
veghează zorii din noaptea
necuprinsă şi care-n bătătură,
singur, cu barbă, are turban, dar nu
din aur, din purpură aprinsă.

Efectul este numai o teribilă artificiozitate. A spune, în loc de cocoş, herald, care anunţă zorii, şi care, singur dintre toate fiinţele de pe lîngă casă are turban de purpură, şi nu din aur, iată o performanţă care pe bună dreptate a creat lui Gongora reputaţia de a fi un baroc şi a dat adjectivului gongoric nuanţe peiorative. Emfaza, bombasticismul şi alte forme ale exagerării nu pot lipsi din această poezie. Portretul ciclopului din poemul *Polifem şi Galateea* este edificator pentru gigantomania lui Gongora, inspirată de altfel de poezia antichităţii:

Lungi plete şi negre, ca apele obscure 4|
din Lete curg prin aer în unduiri smolite '
,J|
furtuni cind bat năpraznic, ori flutură uşure, *a
cînd adieri pe umeri le lasă răvăşite;
torent îi este barba, năvalnic, de
pădure, ' căci (fiu al Pirineilor) sucite
pe piept îi curg şuvoaie şi fără-
ndemînare şi prea tîrziu cu mina
încearcă să şi-o are.

Pe spaţii mici, e drept, mijloacele poeziei lui Gongora sînt uneori comparabile cu ale modernilor. Citate şi comentate adesea sînt de pildă versurile din octava a şasea a poemului *Polifem şi Galateea* în care autorul a încercat să sugereze saltul caprelor lui Polifem printr-un „salt" sintactic/Deoarece traducerea nu 1-a putut echivala, citez în original:

...donde encierra
cuanto las cumbres âsperas cabrio
de los monies, esconde..

Dâmaso Alonso a restabilit în felul următor această propoziţie: „donde encierra cuanto cambrio esconde las cumbres âspera de los montes". Efectul de literalitate poetică este evident, Gongora fiind un maestru al sintaxei, ca şi al eufoniei datorate repetării în vers, a unor sintagme identice. Traducătorul român dă acest exemplu foarte instructiv pentru modul de a proceda al poetului. Luînd ca modele trei versuri din *La Arauccma* de Ercilla („El aire de senales anda lleno: / y las nocturnas aves van turbando / con sordo vuelo el claro dia sereno"), Gongora creează un vers în care accentele cad de aşa manieră încît se realizează o aliteraţie sugestivă: *infame turba de nocturnas aves*

în sfîrşit, octava a unsprezecea din acelaşi poem a făcut să curgă multă cerneală critică. O reproduc de asemenea în original, fiindcă o parte din efecte nu sînt astfel sesizabile:

Erizo es, el zurron, de la castana,
y (entre el membrillo o verde dantilado)
de la manzana hipocrita que engana
a Io pălido no, a Io arrebolado
y, de la encina (honor de la montana,
que pabellon al siglo fue dorado)
el tributo, alimenta aunque grosero,
*del me/or mondo, del candor primero. **

** ,,Arici îi este traista, umplută cu castane /şi (intre gutuia verde sau galbenă-n culoare) / cu mere ipocrite, căci miezuri diafane | nu au mereu sub roşu, şi nicicând sub paloare, / şi ghindă (cinstea naltă a culmilor montane, / în veacul cel de aur), când mândrele stejare /*
hrană, chiar săracă, şi casă-au fost să fie / ~~fericei lumi da-atuncea,~~

---

candoarea cea dintăie."

BÎBUOTECA„GEORGEBÂRSpU"
j - BRAŞOV-
BIBLIOTECA JUD. BRAŞOV
B - dul Eroilor 35, Tel. 41.93.38 ÎMPRUMUT PENTRU ADULŢI

Octava se numără printre cele în care e portretizat Po!if$_{em}$ Ciclopul, văzut ca păstor, poartă o traistă (zurron), pe care poetul $_{0}$ compară cu un arici, plină de castane, gutui, mere şi ghinda. în spaniolă, erizo înseamnă atît *arici,* cît şi *coaja castanelor.* Aşadar traista e şi o coajă pentru miezul ei. *Encina* înseamnă şi *ghindă* (cum a tradus Darie Novăceanu, de a cărui interpretare mă folosesc) ş, *stejar,* ceea ce complică relaţia finală cu acoperişul (pabellon) şi $_{ctl}$ hrana (alimento), căci dacă stejarul poate fi acoperiş, adăpost sau casă numai ghinda se poate mînca. Dâmaso Alonso, Alfonso Reyes *ş[* Lucien-Paul-Thomas au întors pe toate feţele octava, arătîndu-i densitatea semantică datorată omonimiilor şi sinonimiilor puse în joc de Gongora. Jean Rousset a stabilit chiar un tip de metaforă şi un tip de poem baroc, ilustrîndu-1 pe primul cu un vers din Gongora *(Literatura barocului în Franţa. Circe şi Păunul,* Univers, 1976); „viori înaripate". Eseistul francez prezintă mecanismul formării unor asemenea metafore prin succesiunea mai multor operaţii: poetul pleacă de la pasărea cîntătoare; mută accentul de pe substantiv pe adjectiv, ajungînd astfel la un cîntec care este pasăre; metaforizează apoi cîntecul, care devine vioară; în fine reatribuie viorii aripile păsării. Contrastul esenţial şi surprinzător realizat este între imobilitate şi mobilitate. Trebuie să recunoaştem că mulţi moderni vor proceda la fel, de exemplu Nichita Stănescu. Toate aceste exemple constituie, de altfel, o dovadă că poeţii moderni au învăţat o grămadă de lucruri de la autorul lui *Polifem fi Galateea,* care însă rămîne în barochismu! lui somptuos, un poet tradiţional, ataşat vechiului criteriu - cuprinzător şi mimetic - al poeticului.

6. Romantism: M. Eminescu

Romantismul constituie un preludiu al modernităţii şi este, dintre toate mişcările literare, cea mai apropiată de noi. Nu voi relua particularităţile literaturii romantice, prea bine cunoscute, indicînd doar punctele de interferenţă pe care ea le are cu literatura modernă: depăşirea schemelor clasice, a imobilismului în primul rînd, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie şi de individualitate; solitudinea morală, atmosfera stranie, insolită; oniricul şi în general vizionarismul subiectiv, ireductibil; în sfîrşit, antimimesisul şi cultivarea sufletului muzical şi liric.

Examinînd *Originea conceptului modern de poezie,* într-un articol din 1938, Vladimir Streinu sublinia despărţirea modernilor de o

anumită retorică, de poezia cu anecdotă şi de sentimentalismul făţiş al r0manticilor. în^afară de ultima trăsătură, celelalte două nu sînt propriu vorbind romantice, reprezentînd o moştenire a clasicismului. Componenta clasică a poeziei romantice arată, de altfel, că ror nantismul n-a schimbat criteriul poeticului, în ciuda exploziei de sensibilitate pe care a adus-o şi a expansiunii unui psihism care lipsise înaintaşilor. Au existat totuşi şi încercări de a vedea în unii poeţi romantici o avangardă a simbolismului. Nicolae Davidescu şi B. Fundoianu îl considerau pe Eminescu un precursor al noii poezii, în timpul din urmă, părerea statornicită este alta: criticii preferă să sublinieze la Eminescu ceea ce aparţine de drept sensibilităţii epocii sale. Cea mai concertată demonstraţie, în acest sens, a întreprins-o Mircea Scarlat în al doilea volum din *Istoria poeziei româneşti* (Minerva, 1984), în care ataşează poezia eminesciană de convenţia clasicistă a poeticului: raţionalitate, căutare a adevărului, simbolul ca hieroglifă, cu un înţeles[1] univoc descifrabil, armonie şi disciplină formală. Argumentele criticului sînt greu de combătut. De altfel, toţi poeţii romantici scriu în acest fel. Convenţia clasicistă reprezintă, la Eminescu, la Hugo sau la Byron, dovada prestigiului de care continuă a se bucura în ochii romanticilor criteriul tradiţional al poeziei.

Să ne aruncăm o clipă privirea pe tabla de materii a unui volum de poezie al lui Eminescu, atît asupra antumelor, pregătite de el însuşi în vederea tiparului, cît şi asupra postumelor, pe care el a vrut să le facă uitate în manuscrise. Deosebirea dintre unele şi altele a fost deseori speculată, în exegezele postbelice, şi nu e cazul să o reluăm acum, chiar dacă mi se pare corectă o remarcă, datînd din 1968 (deşi anticipată clar în cele cinci volume consacrate poetului de G. Călinescu înainte de război) că romantismul postumelor era mai învăpăiat liric decît acela al antumelor, clasicizat, discursiv şi filosofic, probabil şi datorită influenţei esteticii maioresciene. Este, oricum, învederat că Eminescu nu este exclusiv un poet liric, şi că el nu face în definitiv nici o distincţie de principiu între poemul epic sau alegoric şi poemul pur liric. O înţelegere „cuprinzătoare" a poeziei este la fel de evidentă la el, ca şi la poeţii baroci. Toate marile poeme din tinereţe, (începînd cu *Memento mori),* ca şi cîteva din capodoperele maturităţii *(Luceafărul, Scrisorile),* sînt descriptive, epice, satirice, alegorice - indiferent de magma vizionară pe care imaginaţia îşi clădeşte castelele - adică, în esenţă clasice. O a doua categorie de poezii, acelea gnomice sau de •-idei", ţin de o reflexivitate discursivă, pe care modernii o vor ocoli.

Rămîn producţiile lirice, „romanţele", cîntecele şi celelalte, a căror discutare ne este, neîndoielnic, mult mai utilă în vederea sublinierii laturii moderne şi deopotrivă a aceleia care continuă a le ţintui în solul vechii poezii. Mircea Scarlat a indicat o parte din motivele care îndepărtează lirica eminesciană de cea modernă. E'minescu este poetul unui suflet înalt-cugetător: „Pentru Eminescu, principalul generator al lumii era Ideea. Totul fiind dinainte *gîndit,* se naşte credinţa în existenţa unor „semne" care, prin «tălmăcire», pot oferi dezlegarea izbăvitoarelor enigme" (p. 73). Magul este figura centrală a acestei lirici cugetătoare, cititor al hieroglifelor cosmice, posesor al ştiinţei misterioase care asigură lizibilitatea lumii. Raportul eului cu lumea e călăuzit de simţurile „superioare", „clasice" - văzul îndeosebi, şi auzul - capabile a furniza reflecţiei un material atent ordonat. Simboliştii vor muta sediul cunoaşterii poetice dedesubtul acestui prag de inteligibilitate, într-un simţ „inferior" precum mirosul. Capacitatea sugestivă a liricii simboliste se datorează mai ales dezvoltării olfactivului, care nu mai permite o înfăţişare directă a realului. La Eminescu sugestia este însă accidentală. [(Cugetarea eminesciană este înrudită într-un fel anume cu visul. Visul reprezintă la el un instrument de cunoaştere, este Visul-Idee, din care se naşte „lumea-închipuirii", opus|U,lumii cea aievea", a „cugetării reci", adică practice *(Memento* /H0r/XJ>imboliştii nu se vor mai referi la această accepţie intelectuală a Visului, ca formă a gnoseologiei poetice, preferîndu-i visarea tulbure, reveria incertă, ca formă a sensibilităţii, prin care omul transformă realitatea după legile misterioase ale inimii.

Structura poeziilor lirice eminesciene trebuie analizată mai îndeaproape. Ceea ce ne atrage atenţia în majoritatea „romanţelor" este caracterul *mediat* al viziunii lirice. Tudor Vianu scria în *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu (Opere,* voi.2, Minerva, 1972, p. 455): „Eminescu rămîne în cele mai înalte producţii ale sale un reprezentant al liricii personale". Mircea Scarlat găseşte opinia, pe bună dreptate, discutabilă, arătînd că lirismul confesiv este foarte slab reprezentat în poezia eminesciană, într-adevăr, chiar în poeziile în care intimitatea pare să prevaleze asupra obiectivităţii, Eminescu nu recurge decît rareori la confesiunea nemijlocită, subordonînd-o de obicei unei viziuni epice sau dramatice, în care se fac auzite mai multe „voci", aceea a poetului însuşi fiind o „voce" printre altele; între aceste voci' se înjghebează un „dialog" care. nu o dată, îşi ţese replicile în sînul unei „scene" aproape teatrale, fixată de la început într-un „cadru" precis. Toate romanţele ilustrează acest scenariu. Rezultatul imediat

este existenţa unui interval, a unei distanţe perceptibile obiectiv între eul poetic şi universul poetic, în acest spaţiu se instalează evocarea, descrierea, reflecţia, ironia sau satira. Poezia modernă va contopi eul poetic şi obiectul reveriei sale într-o stare emoţională complexă, care va înceţoşa mesajul. La Eminescu, avem putinţa să citim limpede acest mesaj, pe de o parte, fiindcă el este de obicei *atribuit* (unei voci distincte), iar pe de alta, fiindcă el este *situat* (în circumstanţe de loc sau de timp). Ghilimelele, linia de dialog ori pauza indicată prin două puncte definesc grafic această împrejurare, ca semne ale atribuirii şi situării. Textul poetic are formă epică ori dramatică, deşi „conţinutul" este adesea liric. Acest conţinut poetic poate fi relativ „obscur"; forma lui exterioară este totdeauna clară. Atribuirea şi situarea limpezesc cele mai intime gînduri, le ordonează şi le sistematizează, în funcţie de cadrul unei realităţi percepute empiric.

Voi analiza, din acest unghi, cunoscuta poezie *O, rămîi:*

„ O, rămîi, rămîi la
mine. Te iubesc atît de
mult! Ale tale gînduri
toate Numai eu ştiu să
le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinţ,
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri şi cuminţi;

Şi prin vuietul de
valuri, Prin mişcarea
naltei ierbi. Eu te fac
s-auzi în taină Mersul
cîrdului de cerbi;

Eu te văd răpit de
farmec Cum îngîni cu
glas domol, în a apei
strălucire întinzînd
piciorul gol.

Şi privind la luna plină
La văpaia de pe lacuri
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe lungi se par ca
veacuri. "

Astfel zise lin pădurea,
Bolţi asupră-mi
clătinînd; Şuieram l-a
ei chemare Ş-am ieşit
în cîmp rîzînd.

Astăzi chiar de m-aş
întoarce _ A-nţelege h-o
mai pot ... Unde eşti
copilărie, Cu pădurea ta
cu tot?

Ghilimele indică fără dubiu că primele şase strofe aparţin unei alte voci decît cea a poetului însuşi şi anume vocii pădurii. Precizarea din primul vers al strofei a şaptea este aproape de prisos. Noi am înţeles din capul locului cine vorbeşte pînă aici şi ştim şi că ultimele două strofe constituie, într-un fel, răspunsul poetului la chemarea pădurii. Din aceste punct de vedere, lucrurile stau la fel şi în *Povestea teiului* sau în *Floare albastră.* Construcţia acestor poezii (chiar şi a acelora în care nu avem decît spusele eului liric) nu permite nici un echivoc, în *Luceafărul,* structura dialogată nu se deosebeşte decît prin amploare: poetul ne pune totdeauna în faţă o scenă de teatru, mai mică sau mai mare. Dacă există ambiguitate, ea trebuie căutată la alt nivel şi anume la acela al conţinutului propriu-zis al chemării pădurii şi al replicii eului liric.

Tocmai pe aceasta au avut-o de obicei în vedere comentatorii poeziei de mai sus.JReferindu-se la *Floare albastră,* Vladimir Streinu fixa oarecum condiţiile generale ale lirismului eminescian şi totodată pe cele ale accesului critic la el, sugerînd o operaţie aşa zicînd de decorticarej El scria aceste frumoase rînduri *(Studii eminesciene,* volum colectiv, 1965, p. 483 - 484): „Creaţia literară, îndeosebi lirică, seamănă mai curînd cu acele vieţuitoare marine, nautili şi scoici de apă sărată, care trăiesc sub platoşele fantastice ale unui schelet extern. Ca moluştele acestea, pe care străvezia liană le face să se tragă în mirifice recesiuni spirale, poezia are aceeaşi natură retractilă. Pînă unde o poate critica urmări? Oricum, în cochilia numită *Floare albastră* e un spaţiu de palpitaţie intestină fără acces; e un aspect intern, descriptibil în parte; şi e zvonul de potenţialităţi, pe care îl va actualiza numai opera eminesciană întreagă." George Călinescu *(Opera lui Mihai Eminescu,* Minerva, 1970) include *O, rămîi în* capitolul despre *noua eglogă* şi trece repede peste ea. Simte totuşi că analiza lasă un rest: „Ce a spus pădurea prinţului de iese acesta rîzînd din ea? Psihologiceşte, se înţelege, e vorba de buna voie pe care şederea în codru a dat-o tînărului.

în ordinea poetică însă, rîsul rămîne enigmatic şi constituie un element intelectual mereu incomprehensibil ..."(ᵛ°l- II, .p. 329). Deşi examinează în continuare *Lasă-ţi lumea,* criticul nu pare să remarce cît de bine seamănă chemarea femeii cu chemarea pădurii din *O, rămîi.* într-un eseu despre *Poezia lui Eminescu* din 1968, alt comentator se referă la „fierbinţeala verde a crosului naturii" şi la faptul că în „chemarea pădurii nu se ascunde atracţia topirii în element", ca în alte erotice eminesciene, ci o „demonică seducţie". El adaugă că „umbra, întunericul sînt mediul prielnic voluptăţii, dar şi locul ispitei viclene, al linguşirii", în strofa a doua existînd unele „trăsături de narcisism, de senzualitate ascunsă", ca şi o „promisiune a deliciilor rafinate". Mai concis, şi într-un fel, mai clar, este Edgar Papu *(Poezia lui Eminescu,* ed. II, 1979, p. 21), pentru care *O, rămîi* „se fixează în atenţia noastră ca una din cele mai elocvente expresii în măsură să ilustreze specificul erotomorfism al lui Eminescu". „Pădurea - scrie criticul - îl înlănţuie pe îndrăgitul uman cu bolţile frunzişului ei, aşa cum femeia 1-ar înlănţui cu părul ei bogat." Legătura „făgăduinţelor ademenitoare" ale pădurii din *O, rămîi* cu făgăduinţi asemănătoare puse în gura iubitei (sau a iubitului) în *Călin, Strigoii, Lasă-ţi lumea, Floare albastră, Dorinţa* şi altele îi apar cu limpezime lui Edgar Papu. Complexitatea fondului liric implicit este evidentă din aceste comentarii. Şi, în acelaşi timp o anumită ambiguitate explicabilă prin identificarea unui principiu uman în feminitatea pădurii ispititoare. Dar nu numai atît: ambiguu este şi răspunsul tînărului. G. Călinescu a bănuit că voioşia tînărului nu explică deplin finalul. Dar lucrul cel mai important mi se pare a fi acela că adolescentul rezistă ispitei. Cine este în definitiv acest adolescent la care se referă eul liric? Pădurea, care-1 compară cu un prinţ privind adînc în ape, ne sugerează că el nu este altul decît Narcis. Acesta este motivul rezistenţei: Narcis, hermafrodit virtual, şuieră nepăsător la vocea ispititoare şi scapă din mrejele ei. Voioşia e şi o formă de sfidare la adresa pădurii-femeie sau, mai în general, a feminităţii înseşi, care se străduieşte zadarnic a-1 înlănţui, cuprinde, fermeca, sechestra pe Narcis, şuierîndu^i, la rîndul ei, promisiuni de extaze. Ultima strofă ne rezervă o surpriză: dervăluindu-ne faptul că amintirea ispitei refuzate în adolescenţă trezeşte nostalgia adultului care ştie că n-ar mai reacţiona ca un Narcis.

Putem observa că ambiguităţile poeziei se situează în planul mesajului rostit de „vocea" pădurii şi în acela al replicii lui Narcis, aşa cum apare ea în amintirea ulterioară a poetului. Structura poemului este însă lipsită de echivoc. William Empson a studiat acest aspect în

Şapte tipuri de ambiguitate. Dialogul poetic dintre pădure şi Narcis este parţial lămurit de atribuirea spuselor şi de precizarea circumstanţelor exterioare. Faptul că dialogul este evocat de poetul adult introduce o clarificare suplimentară, care ne îngăduie să legăm refuzul ispitei de o anumită vîrstă biologică. Voi numi acest lirism *tematic,* înţelegînd prin temă dezvoltarea motivelor poetice în funcţie de o perspectivă clară, distribuită şi circumstanţializată, cu alte cuvinte de un context specificat. Tema poate fi desprinsă ca un tablou din rama lui. Macrostructura clară a poeziei *O, rămîi* e caracteristică tipului tradiţional de poezie. N-o întîlnim decît rareori în poezia modernă, în aceasta, mesajul liric nu e sprijinit de obicei de nici de o atribuire la fel de precisă a „vocii", nici de indicarea unor circumstanţe exterioare. Lirismul modem este în general netematic, în *Plumb* de G. Bacovia vom avea nu numai o ambiguitate a mesajului, datorită imaginilor, ci şi una contextuală, datorată obscurităţii indicaţiilor de cadru şi de regie:

Dormeau adine sicriele de
plumb, Şi flori de plumb şi
funerar vestmînt -Stăm singur
în cavou... şi era vînt... Şi
scirţîiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de
plumb Pe flori de plumb, şi-am
început să-l strig -Stăm singur
lingă mort... şi era frig... Şi-i
attrnau aripile de plumb.

E adevărat că poetul însuşi se referă la faptul de a sta singur în cavou, pătruns de frig, şi de a privi „amorul de plumb" culcat pe „flori de plumb". Dar noi simţim intuitiv că aceste detalii nu trebuie luate în litera lor. Se prea poate să nu fie vorba de fapt de un cavou, ci de o metaforizare, obişnuită la Bacovia, a spaţiului închis. Şi, apoi, cine să fie „amorul" de pe catafalc? Iubita? Sau poate că ar trebui să înţelegem că nu iubita defunctă şi-o contemplă poetul şi că amorul de plumb nu este altceva decît instinctul vital, aşa încît mortul din cavou este el însuşi? Mai ales că, în poezia *Negru,* imagini foarte asemănătoare (flori carbonizate, sicrie arse, veşminte funerare, noian de negru) nu lasă nici o îndoială că ,.amorul" care fumegă, carbonizat, nu are legătură c'u iubita, ci cu viaţa poetului. Unele metafore sînt obscure şi absenţa unei macrostructuri clare nu face decît să le sporească misterul. Ce vrea apoi să spună versul al patrulea prin „dormea întors

amorul meu de plumb" ? Neobişnuita expresie devine inteligibilă doar dacă o raportăm^la aceea bine cunoscută: *a dormi neîntors.* Aceasta semnifică, se ştie, a dormi profund, liniştit, în acest caz, versul bacovian se cuvine citit ca o sugestie a unui somn agitat, neliniştit. Ceea ce ne poate conduce la ideea că întreaga poezie conţine, ca şi *Negru,* descrierea unui *loc al morţii,* iar aceasta văzută nu ca o izbăvire, ca o împăcare absolută, ci ca o anxietate prelungită dincolo de marginile fiinţei. Ideea e susţinută şi de faptul că volumul din 1916 poate fi considerat în ansamblul lui ca o perifrază a morţii, realizată printr-un mare număr de sinonime pentru Moarte (pustiu, deşert, gol, agonie, somn, doliu, funerar, noapte, îngheţat, frig, amurg, cavou, plumb, linţoliu, înec, desfrunzit, îngropat etc).

Am indicat aceste dificultăţi de interpretare spre a arăta că ambiguitatea contextuală, absentă la Eminescu, joacă în schimb un rol considerabil în poezia modernă. O constatăm, de altfel, în toată arta modernă, de exemplu la pictorii suprarealişti, ca Delvaux, Magritte sau De Chirico, unde nu numai detaliile pot părea misterioase, dar însăşi compunerea tabloului, modul de a reuni elementele umane ori inanimate. Arta clasică s-a mulţumit, cînd a vrut să obţină o expresie enigmatică, să introducă în cadre clare obiecte inexplicabile; arta modernă nici nu are nevoie neapărat de prezenţa unor astfel de obiecte, ei fiindu-i de ajuns uneori să organizeze într-un anumit fel realitatea cea mai banală.

întorcîndu-ne la Eminescu, vom nota în încheiere că el preferă contextele limpezi, ceea ce constituie un indiciu al criteriului tradiţional. Lirismul lui, chiar în poezii de felul „romanţelor" are totdeauna un cadru obiectiv, pentru emoţiile cele mai obscure, şi lectura noastră se sprijină pe semnele de atribuire sau de circumstanţă ca pe nişte cîrje solide, în drumul ei către interioritatea secretă a poeziei. Tematic - încadrat, atribuit, circumstanţial - mesajul liric tradiţional este oferit unei mai rapide înţelegeri de'cît acela modern, în care eul liric se contopeşte cu lumea, rama cu tabloul, iar ceea ce citim în text nu este decît o stare emoţională, vie şi palpabilă în esenţa ei nemediată.

7. O sinteză modernă: F. Pessoa

M-am referit pînă acum la poezia *modernă* în general, ca şi cum ar fi vorba de o singură poezie şi care se opune celei *tradiţionale,* însă dacă, în pofida diversităţii, poezia tradiţională poate fi considerată în bloc, beneficiind de un criteriu unic al poeticului, nu tot astfel stau lucrurile în privinţa poeziei de după ea, care comportă mai multe

moduri distincte de a fi modernă. Voi reveni la acest subiect. Vreau să ilustrez, mai înainte, însă contradicţiile modernităţii prin exemplu] celui mai insolit dintre poeţii ei: Fernando Pessoa. Opera luj constituie, în primii ani ai secolului nostru, o sinteză originală şi un capăt de drum. Aceasta este, de altfel, părerea unui bun cunoscător al literaturii lusitane, Mihai Zamfir, a cărui carte *(Formele lirica portugheze)* am citat-o şi mai devreme. Mă voi folosi în continuare atît de unele dintre argumentele criticului, cît şi de traducerile lui (cap.V, p. 228 şi urm.)

Se ştie că Pessoa a publicat sub mai multe nume, despre care s-a crezut la un moment dat că aparţin unor autori diferiţi. Trei dintre aceste nume reţin mai cu seamă atenţia. M. Zamfir e de părere că heteronimii reprezintă „istoria concentrată a literaturii europene din ultimul secol". Alberto Caeiro, primul dintre heteronimi, scrie în vers liber, fără disciplină aparentă, împingînd pînă la ultimele consecinţe emanciparea limbajului poetic de rigorile prozodiei clasice pe care a început-o Lautreamont şi a continuat-o Claudel. Verslibrismul a fost, de altfel, visul generaţiei simboliste, în plus, Caeiro se ridică împotriva „gîndirii", a „filozofiei", ca locuri comune ale poeziei clasice („E destulă metafizică în a nu gîndi la nimic"), deşi este el însuşi un poet „naiv" şi filosofard. Al doilea heteronim, Ricardo Reis, este un antichizant. Comentatorii au văzut numaidecît pastişa după Horaţiu, pe care numeroşi poeţi din secolul XIX 1-au imitat, şi între ei nu puţini romantici, de la Keats la Shelley, la Hb'lderlin şi Eminescu, nemaipunînd la socoteală pe prerafaeliţii englezi, recomandaţi prima oară la noi de admiraţia lui Ştefan Petică. M. Zamfir atrage atenţia, că, totodată, „Reis aduce suflul neantului peste iluzia neoclasică şi peste speranţa ultimă în «urna grecească»", pastişarea antichităţii însemnînd la el o „meditaţie pe tema iluziilor horaţiene de către cineva care nu le mai are". Romanticii, parnasienii şi simboliştii (de pildă „l'ecole romane" a lui Moreas) s-au întîlnit cu toţii în acest neoclasicism tematic, care, aş adăuga, nu poate fi exclus nici din plămada spiritului modera, căci Ezra Pound sau Ion Barbu fac adesea apel la el. Alvaro de Campos, al treilea heteronim important, este un experimentalist şi un avangardist, înrudit cu Whitman şi cu Marinetti, poet al banalităţii ca Nezval, al vieţii moderne şi al oraşului trepidant, ca Maiakovski, Bogza sau Valery Lârbaud. în *Ode triunfal,* el scrie, arzînd de febră şi scrîşnind din dinţi, despre toate aceste frumuseţi „ignorate de antici", în fine, sub .nume propriu, Fernando Pessoa cunoaşte o evoluţie extrem de

semnificativă: de la o poezie pe care M. Zamfir o leagă de tradiţia discursivităţii lusitane (parataxe, ingambamente), ţintind să transforme lirismul în acel *cîntec continuu* moştenit de simbolişti de la romantici, şi pînă la o poezie concentrată, antitetică şi repetitivă, care nu numai reactualizează cealaltă mare tradiţie lusitană, a medievalei *cantiga de amigo,* dar îl apropie pe autor de Mallarme şi de simbolismul de esenţă muzicală.

Polii poeziei lui Pessoa (cînd semnează cu numele său) pot fi sugeraţi de două texte. *Hora morta,* creaţie timpurie, este o invocare a acelui arghezian „ceas de apoi", bine cunoscut cititorului român (în cer, / Bate ora de bronz şi de fier" etc). Iată textul poetului portughez:

Lentă şi lentă
ora Sună
înăuntrul meu
(Suflet ce se
ignoră!) Lentă şi
lentă şi lentă,
Lentă şi
somnolentă Luna
alunecă...

Totul aşa de inutil!
Ca şi cum ar fi
bolnav Atît de divin
Futil, ah, cit de futil
Vis care se simte
Absent sie însuşi...

Naufragiu înaintea apusului...
Oră a credinţei...
Totul e ceaţă şi întîmplare
Oră seacă şi pierdută,
Cenuşă de trăire
(Ce Apus mă cuprinde?)

De ce priveşte înainte
încet înceată în sunetul
ei, Pe care simt că-l
ignor? De ce mă
îngheaţă Propriul meu
gînd Cînd visez la
iubire?

Limbajul acestei poezii este simbolist, plin de aliteraţii, în versu$_{ri}$ cantabile, care fragmentează enunţurile, creînd o impresie supranoţională. Desigur, Minai Zamfir are dreptate, simbolismul e deja depăşit aici, dar acest fapt nu ne interesează deocamdată decît t_n măsura în care indică direcţia poeziei lui Pessoa spre un modernism mult mai pronunţat şi în care oximoronul e de natură ontologică, nu pur gramaticală. A doua poezie, mai tîrzie, aparţine acestei din urmă specii (oximoronice):

Contemplu ceea ce nu văd.
E tirziu şl aproape întuneric,
Şi tot ceea ce în sinea mea doresc —
S-a oprit în faţa zidului.

Deasupra cerul e
mare; Sînt dincolo
arbori; Deşi vîntul s-
a potolit, Sînt frunze
care foşnesc.

Totul e de cealaltă parte A
ceea ce există şi gîndesc.
Nu este vreo ramură
mişcătoare Care pe cer să
nu fie imensă.

Se confundă ce
există Cu ceea ce
dorm şi sînt. Nu
sufăr, nu sînt trist
Dar trist e ceea ce
sînt.

Această poezie a lui Pessoa ne aduce în minte pe Nichita Stănescu, a cărui *Contemplare* finală din *A treia elegie* conţine aceeaşi figură antitetică între existenţă şi nonexistenţă, între fiinţa care priveşte şi universul care este privit, şi, încă, rezolvată prin „contopire", prin dizolvare a „obiectului" real în actul contemplării, a vederii în nevedere şi invers:

Se arăta fulgerător o lume
mai repede chiar decît timpul literei A.
Eu ştiam atît: că ea există
deşi văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea.

Recădeam în starea de om atît de iute, căsnă loveam de propriul meu trup, cu durere, mirîndu-mă foarte că-l am.

îmi lungeam sufletul intr-o parte şi-ntr-alta, ca să-mi umplu ţevile braţelor cu el. La fel şi globul de peste umeri şi celelalte-nfăţişări la fel.

Astfel mă încordam să-mi aduc aminte lumea pe cars-am înţeles-o fulgerător, şi care m-a pedepsit zvîrlindu-mă-n trupul acesta, lent vorbitor.

Dar nu-mi puteam aminti nimic. Doar atît - că am atins pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, care, ştiindu-mă, m-au respins...

8. Originile poeziei moderne: Baudelaire

Aşadar cîte feluri de poezie *modernă* există? în chiar cea dintîi carte care i-a fost consacrată s-a vorbit despre două căi pe care poezia europeană a apucat-o încă în zorii revoluţionarei ei prefaceri. Scrie Marcel Raymond în 1933 în *De la Baudelaire la suprarealism* (ediţie românească, Univers, 1976, p. 61): *„Florile răului* sînt considerate unanim astăzi drept unul din izvoarele vii ale mişcării poetice contemporane. O primă filieră, cea a *artiştilor,* ar duce de la Baudelaire la Mallarme, apoi la Valery; o altă filieră, cea a *vizionarilor,* de la Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniţi în rîndul căutătorilor de aventuri." Este identificată, astfel, o origine unică a poeziei modeme, d-ar înregistrate în contul ei două forme diferite. Dacă în privinţa originii baudelairiene acordul a fost şi a rămas deplin, nu acelaşi lucru îl putem spune despre formele poeziei moderne, în privinţa cărora pare să se fi impus părerea exprimată, un sfert de veac după M. Raymond, de către Hugo Friedrich, într-o carte la fel de celebră: *Structura liricii moderne.* După cum arată titlul, poezia modernă are pentru Hugo Friedrich o singură structură. Ea ar fi fost făurită în partea a doua a secolului trecut şi repetată, de-a lungul

primei părţi a secolului nostru, de către majoritatea poeţilor importanţi cu excepţia celor care s-au întors (deliberat sau instinctiv) la structura tradiţională. Iată cuvintele autorului din *Prefaţă la prima ediţie,* din 1956, a cărţii sale: „întemeietorii şi, încă şi azi, conducătorii liricii europene sînt doi francezi din secolul XIX, Rimbaud şi Mallarrne. între ei şi poezia contemporană există trăsături comune care nu pot fi explicate prin influenţe şi care, chiar acolo unde asemenea influenţe s-ar manifesta, nu trebuie explicate ca atare. Sînt trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuiri fundamentale, revenind cu o surprinzătoare insistenţă sub aparenţele schimbătoare ale liricii moderne" (ediţia românească, p. 5). Cel dintîi poet a cărui contribuţie Hugo Friedrich o examinează este totuşi Baudelaire, în care vede un soi de verigă între romantici şi moderni.

Din nou şi mereu Baudelaire! întoarcerea la el este obligatorie, fie şi numai fiindcă este întîiul care a folosit termenul de *modernitate* (în *Le Peintre de la vie moderne,* 1859, unde scrie despre artistul plastic: „Caută acest lucru pe care să ne fie permis a-1 numi *modernitate...* Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este eternul şi imuabilul", *Oeitvres completes,* Laffont, 1984, p. 797). Dar nu numai acest motiv: e cu neputinţă să înţelegem ce s-a întîmplat în poezie, de un veac încoace, fără a ne referi la Baudelaire. Rolul lui este cu atît mai esenţial cu cît şi cei care au susţinut că poezia modernă este una singură şi cei care au susţinut că ea are două înfăţişări distincte, şi H. Friedrich şi M. Raymond, s-au bazat pe *Florile răului.* Ca să putem răspunde la întrebarea pe care am formulat-o la începutul capitolului, trebuie să ne întoarcem noi înşine la Baudelaire.

în 1862 Baudelaire scrie sonetul intitulat *Le Coucher du soleil romantique* şi care urma să servească drept epilog la o culegere de versuri a prietenului său Charles Asselineau. Reluat în *Leş Epaves,* patru ani mai tîrziu, împreună cu alte poezii, care fuseseră condamnate de către tribunalul corecţional, la apariţia *Florilor răului,* sonetul e însoţit de o notă a editorului, acelaşi curajos şi păţit Auguste Poulet-Malassis, care va încerca, în 1869, să tipărească şi pe Lautreamont. Referindu-se la trei expresii din poezie, editorul face următoarea precizare: „Este evident că prin *irezistibilă noapte* domnul Charles Baudelaire a vrut să caracterizeze starea actuală a literaturii, şi că *broscoii neprevăzuţi* şi *melcii reci* sînt scriitorii care nu aparţin şcolii sale" (ediţia citată, p. 101). Nota nu are drept scop să preîntîmpine alte încurcături cu justiţia: din contră, ca şi avertismentul

editorului la volum, *ea* toarnă gaz peste foc. în avertisment, se vorbeşte cu dispreţ despre „dobitoacele" care au „uzurpat vorbirea oamenilor". Citit azi, sonetul nu pare să aibă ţinta polemică pe care Poulet-Malassisi j-o atribuie oarecum *pro domo sua.* El nu rămîne însă mai puţin semnificativ. Hugo Friedrich îl comentează astfel (op. cit., p. 39): „Poemul cuprinde o gamă descendentă a gradelor de lumină şi bucurie care coboară în noaptea rece şi în spaima mlaştinilor şi a fiarelor respingătoare. Simbolistica e fără echivoc. Sugerează întunecarea definitivă, pierderea familiarităţii, posibilă încă şi în prăbuşiri, a sufletului cu sine însuşi. Baudelaire ştie că o poezie adecvată destinului epocii se poate obţine numai surprinzînd nocturnul şi' anormalul: rămîne singurul loc în care sufletul înstrăinat de sine mai poate să poetizeze şi să fugă de trivialitatea «progresului» în care se deghizează timpul crepuscular." Aceasta înseamnă că mlaştina în care se scufundă piciorul poetului, foind de raci şi de melci monstruoşi, în vreme ce noaptea pune stăpînire pe lume, nu este altceva decît o metaforă pentru *propriul* univers artistic. Gloriosul soare romantic a apus. în zadar ar mai încerca noii poeţi să se bucure de razele lui, care abia dacă îi mai ating de la nivelul orizontului. „Ziua" romantică, plină de mireasma florilor şi de murmurul izvoarelor, s-a întunecat. Domeniul poeziei va fi de aici înainte acela maladiv şi funest al unei nopţi populate de făpturi scîrboase. Imagistica sonetului descrie starea morală a noii poezii, pe care contemporanii o resping cu obtuză pudoare, iar dacă există intenţie polemică, ea trebuie căutată exact în partea opusă celei indicate de Poulet-Malassis. Elementele groteşti şi viziunile negative caracterizează baudelairianismul însuşi şi nicidecum pe vrăjmaşii săi. Conceptul de modernitate, adaugă H. Friedrich, este, la Baudelaire, „disonant, transformând negativul în sursă de fascinaţie", în timp ce „mizerabilul, decăzutul, răul, nocturnul şi artificialul oferă excitante căre-şi revendică starea poetică" (p. 40). Aceste lucruri sînt prea bine cunoscute. Dar a defini în termeni exclusiv morali baudelairianismul (ca şi, mai apoi, pe Bacovia sau pe Arghezi) înseamnă a nu vedea decît una din feţele revoluţiei poetice săvîrşite de autorul *Florilor răului.* Schimbarea este în realitate mai complexă, antrenînd criteriul însuşi al poeticului. A devenit aproape o obişnuinţă a criticii referirea la articolele pe care poetul francez le-a consacrat, cu puţin înainte de apariţia culegerii sale, operei lui Edgar Poe. în aceste articole, îi descoperim toate temele importante ale concepţiei despre poezie. Scrise în 1852, 1855 şi 1857, articolele sînt contemporane cu majoritatea poeziilor din *Florile răului,* aşa încît este

mai normal să vedem în contactul cu Poe ocazia cristalizării propriei viziuni artistice decît o influenţă sau un împrumut. Baudelaire era cu siguranţă Baudelaire în clipa în care i-a ieşit în cale Poe. Răsfoind, mai ales, cel din urmă articol din serie *(Notes nouvelles sur Edgar Poe,* ed. cit., p. 589 şi urm.), ne dăm cu uşurinţă seama că autorul lui se opreşte exact la acele elemente ale concepţiei scriitorului american care vor fi considerate, mai tîrziu, drept definitorii pentru poezia modernă. Chiar dacă ne închipuim că ele există în opera lui Poe, la fel de precise şi de ample ca la Baudelaire, ceea ce e foarte discutabil, tot îi rămîne autorului *Flori/or răului* meritul istoric de a le fi dat la iveală într-o doctrină coerentă şi care a avut un larg ecou.

Care sînt aceste elemente? Ele sînt în număr de patru şi constau în denunţarea de către Baudelaire a tot atîtea „erezii", cărora le-ar fi căzut victimă întreaga poezie tradiţională: erezia lungimii poemului, a didacticismului, a imitaţiei şi a inspiraţiei. Să le luăm pe rînd.

„Recurg, natural, la articolul intitulat *Principiul poetic* - scrie Baudelaire - şi aflu în el, din capul locului o condamnare riguroasă a ceea ce am putea numi, în materie de poezie, erezia lungimii sau a dimensiunii". Se ştie că, pentru Poe, „poemul lung nu există". Raţiunea este psihologică: valoarea pozitivă a poeziei constînd în capacitatea ei de a ne excita sufleteşte, lungimea contravine acestui scop, căci adevăratele excitaţii sînt fugitive şi tranzitorii. Consecinţa trasă de aici aparţine lui Baudelaire: „Iată, evident, poemul epic condamnat". Poemul epic nu poate fi considerat, după părerea lui, poetic, fiindcă sacrifică principiul unităţii de efect: „Poemul epic ne apare deci, estetic vorbind, ca un paradox. E posibil ca epocile trecute să fi produs serii de poeme lirice, pe care diverşi compilatori să le fi reunit în poeme epice, dar orice *intenţie epică* rezultă în mod vădit dintr-un sens imperfect al artei. Timpul acestor anomalii artistice a trecut..." Pentru prima oară se afirmă cu claritate identitatea dintre poezie şi lirism. Jumătatea de pagină a lui Baudelaire reprezintă cea mai profundă schimbare de perspectivă asupra poeziei din toată istoria genului. Acolo unde Poe se referă la un aspect mult mai modest şi oarecum formal al lucrurilor (dimensiunea poemului), Baudelaire se crede îndreptăţit să sugereze o modificare esenţială, ale cărei consecinţe le vom analiza mai departe.

„Dar există şi o altă erezie - continuă Baudelaire - care, graţie ipocriziei, confuziei şi rudimentarităţii spiritelor, se dovedeşte mult mai redutabilă, avînd şanse de durată mai mare - o eroare care are şi o viaţă mai grea - şi anume erezia *didacticistă (de l'enseignement),* care

conţine, drept corolare inevitabile, pe acelea ale *pasiunii, adevărului* şi *fnoraler.* P mulţime de oameni îşi închipuie că poezia trebuie să instruiască sau să demonstreze. După credinţa lui Baudelaire însă, poezia „nu are alt scop decît pe sine însăşi", ceea ce, desigur, nu înseamnă cîtuşi de puţin că ea nu înnobilează pe om: dar aceasta îi apare ca un rezultat, nu ca o ţintă deliberată: „Pretind că poetul care a urmărit un scop moral şi-a micşorat forţa poetică; şi nu comitem nici o imprudenţă pariind că opera lui este proastă". Poezia veche a fost deseori gravată de asemenea intenţii extraestetice. Cu Baudelaire, îşi face loc în conştiinţa poetului ideea gratuităţii şi a purităţii artei: „Astfel, principiul poeziei este, strict şi simplu, aspiraţia omului spre o frumuseţe superioară, iar manifestarea acestui principiu se află într-un entuziasm, într-o excitare a spiritului, diferită atît de pasiune, care este o beţie a inimii, cît şi de adevăr, care este hrana raţiunii."

De aici decurg două consecinţe, care pot fi gîndite împreună drept o condamnare a caracterului imitativ al poeziei. Prima este că domeniul poeticului începe să fie considerat acela al absolutului, pe care simţămîntul ori raţiunea îl rănesc sau îl coboară din sferele lui supranaturale. Poezia se desparte, în felul acesta, pentru o vreme îndelungată, de mimesis, în teza lui Baudelaire, acesta este probabil aspectul cel mai îndatorat gîndirii lui Poe. A doua consecinţă va fi dezvoltată în articolul despre Theophile Gautier din 1859 (care reia şi discuţia despre didacticism): „în timpul epocii dezordonate a romantismului - scrie Baudelaire (ed. cit., p. 499) - epocă de efuziune ardentă, s-a uzat deseori de formula: *poezia inimii.* Se acordau astfel drepturi depline pasiunii: i se atribuia un soi de infailibilitate. Cîte contrasensuri şi sofisme a putut impune limbii franceze o eroare de estetică! Inima conţine pasiunea, inima conţine devotamentul şi crima: dar singură Imaginaţia conţine poezia." Spunînd că „sensibilitatea inimii nu este absolut deloc prielnică lucrului poetic", Baudelaire înstrăinează poezia de simţire, de imitarea capriciilor inimii, afirmînd libertatea fanteziei. Nici o altă axiomă n-a avut urmări mai adînci în arta modernă decît aceasta.

în sfîrşit Baudelaire pune capăt şi altui principiu scump romanticilor şi anume inspiraţiei. Edgar Poe („unul din oamenii cei mai inspiraţi pe care-i cunosc") a legat travaliul poetic de ascunderea spontaneităţii, de sîngele rece al deliberării artistice. El s-a lăudat că nici un detaliu nu este, în poemul *Corbul,* rolul hazardului, totul fiind subordonat „preciziei şi logicii riguroase a unei probleme matematice". Conştiinţa tehnicităţii şi a artificiului va înlocui în poezia

modernă inspiraţia divină a romanticilor, care crea cu ochii închişi, în prada unui sentiment de abandon misterios. Geniul romantic fiind asemănător forţelor obscure şi inconştiente ale naturii, un mag sau un vrăjitor ca la Eminescu, artistul modem va fi, dacă e să dăm crezare lui Baudelaire (şi nu văd motivul pentru care nu am face-o), un ingenios şi un calculat, împotriva acestei definiţii nu vor merge, dintre toţi artiştii moderni, decît dadaiştii şi suprarealiştii, cînd vor reafirma puterea hazardului şi a automatismelor de limbaj în poezie, fără să reuşească totuşi a-i periclita valabilitatea, căci alchimia lor savantă are prea puţină legătură cu onirismul ceţos al inspiraţiei romantice.

Aceste patru axiome ale poetului *Florilor răului* vor conduce, decenii la rînd, mîna artiştilor moderni. Lirismul, puritatea, antimimetismul şi luciditatea creatoare vor deveni emblemele incontestabile ale multor generaţii de poeţi. Rolul lui Baudelaire în revoluţionarea întregii arte poetice este esenţial. Nu însă scutit de un anumit paradox. Felul în care poetul francez a interpretat poezia - opunînd-o unei practici de cîteva secole - a fost atît de convingător, încît a lăsat impresia că poezia modernă poate fi privită ca o unitate monolitică. Asupra acestui paradox nu s-a insistat aproape deloc. După o sută de ani de la apariţia *Florilor răului* şi a articolelor despre Poe, H. Friedrich a descris poezia modernă ca pe o unică structură, însă, cum voi încerca să arăt mai departe, Baudelaire a fost un *Janus bifrons:* cel puţin două direcţii, paralele, şi greu de redus la acelaşi numitor, pornesc din opera teoretică şi din poezia lui; ele vor constitui cele două accepţii ale modernităţii, a căror istorie rămîne să fie scrisă.

9. Două feluri de a fi modern

Marcel Raymond le-a intuit, de altfel, în cartea lui, cum am amintit în treacăt, dar părerea criticului genevez nu s-a impus, şi pînă de curînd, ea a fost aproape ignorată, într-o măsură, explicaţia trebuie căutată în formularea, nu tocmai limpede a diferenţei. A vorbi despre o linie *vizionară* şi despre alta *artistă,* cum face Raymond, înseamnă mai curînd a distinge două temperamente decît două modalităţi poetice. E probabil că de aceea Mallarme şi Rimbaud au continuat să fie consideraţi, împreună, ca promotori ai modernităţii, în pofida faptului că, dincolo de asemănările dintre ei, există şi o deosebire izbitoare de înţelegere a poeziei. Artişti şi vizionari s-au numărat cu zecile şi printre romantici. Schimbarea criteriului poeticului, după Baudelaire, a fost însă un proces complex şi care nu se lasă înfăţişat în chip perfect unitar.

Asupra unei alte observaţii a lui Marcel Raymond aş vrea să mă opresc în continuare. In finalul *Introducerii* cărţii lui (p. 97), fuseserăm preveniţi că, alăturîndu-i pe Mallarme şi pe Rimbaud (şi, fireşte, şi pe Baudelaire) ca „faruri" ale poeziei moderne, „ale căror fascicule luminoase mătură pămînturile virgine, pe care alţii, după ei, s-au avîntat", autorul a avut în vedere o mai largă deschidere a conceptului de modernitate decît s-a înţeles de obicei: „Dacă am fi vrut să studiem mişcarea simbolistă propriu-zisă, am fi ales o altă perspectivă, 1-am fi situat pe Verlaine în plină lumină şi am fi scos în evidenţă anumite aspecte ale operei lui Baudelaire, intrate azi în umbră". Aceste cuvinte trebuie citite cu atenţie. Din pricina confuziei care domneşte în consideraţiile despre poezia modernă, nimeni nu le-a acordat nici cea mai mică atenţie. Şi, totuşi, organizarea cărţii lui M. Raymond, şi care nu e decît reflexul concepţiei sale, se bazează pe o distincţie destul de netă între ceea ce autorul consideră a fi poezia simbolistă şi neosimbolistă, pe de o parte, încununată în Franţa de opera lui Valery şi Claudel, şi, pe de alta, de „poezia nouă", aşezată sub semnul „aventurii şi al revoltei", inaugurată de Apollinaire şi continuată de dadaişti şi de avangardişti. După părerea mea, linia care separă, în sînul poeziei moderne, două orientări net diferite (şi, de la un punct, opuse) trece printre aceste două provincii poetice: simbolismul, cu urmările sale, şi avangarda, numită astăzi istorică. Acestea sînt, de fapt, în perspectiva timpului, cele două aspecte ale poeziei moderne. Deosebirile dintre ele sînt numeroase - le voi înfăţişa ceva mai încolo - şi vizibile cu ochiul liber. Ele nu ţin de temperamentul poeţilor, ci de esenţa poeticului, de interpretarea spontană pe care anumiţi poeţi au dat-o criteriului însuşi de realizare a poeziei. Acest criteriu este de natură retorică, în miezul lui se află, cu alte cuvinte, o întrebare referitoare la felul *cum* sînt orientate şi folosite mijloacele poetice.

Am remarcat deja că poezia tradiţională adoptă, fără să ştie, un criteriu extrem de larg, socotind că poetic este tot ce aparţine de o sferă formal reglementată: opoziţia cea mai pertinentă, pe care vechea poezie o are în vedere, este aceea între vers şi proză. Oricîte nuanţe ar putea fi întrevăzute, poezie înseamnă, în ochii celor vechi, versificaţie. De aici decurg două consecinţe: poezia nu este pentru ei un limbaj specific, ci numai o ordine anumită a limbajului comun (adică versificaţia) şi, cel mult, o împodobire a lui cu ajutorul unor figuri; apoi, vorbind limba obştească, poezia tradiţională o priveşte ca pe un instrument de a transmite simţăminte şi idei obşteşti, de care se apropie prin imitare. Reunind aceste proprietăţi, puteam defini poezia tradiţională ca pe o

poezie diversă (lirică, epică, dramatică, filozofică etc.). din punctul de vedere al extensiunii expresiei, şi *mimetică* (descriptivă, emoţională etc.), din punctul de vedere al intensiunii expresiei: garanţia specificităţii ei nu se află atît în limbaj (care este acela uzual, prelucrat figurai), cît în sistemul de norme pe care-1 oferă versificaţia.

Dacă ne referim la acest model, poezia modernă se abate de la el în două moduri distincte. II vom numi pe primul *modernism* iar pe cel de-al doilea *avangardism.* Nu-mi fac nici o iluzie în privinţa eficacităţii terminologice: pur şi simplu n-am găsit alţi termeni mai buni. Ştiu prea bine că am de înfruntat riscul de confuzie datorat faptului că amîndoi au mai fost folosiţi în alte accepţii; dar aş fi mulţumit dacă s-ar ţine seama, în toate contextele practice, de accepţiile definite de mine şi nu de cele consacrate. Oricum ar fi, poezia modernă este de două feluri şi se cuvine descrisă ca atare.

Modernismul este acea poezie care, în descendenţă baudelairiană, şi anume pe linia generată de *Corbul* lui Poe, s-a ivit în ultima parte a secolului XIX în opera lui Mallarme şi a simboliştilor, fiind continuată, în secolul XX, de acei poeţi cărora H. Friedrich le consacră aproape în exclusivitate studiul său (purişti, estetizanţi, neoromantici, ş.c.L). *Avangardismul,* şi el in descendenţă baudelairiană, dar în linia prezentării vieţii modeme, are ca precursori pe Rimbaud, Whitman şi Lautreamont, şi se manifestă, după 1900, în futurism şi în celelalte curente de avangardă.

Caracterizarea celor două forme nu poate fi, deocamdată, decît abruptă şi enunţiativă. Modernismul este, în primul rînd, beneficiarul restrîngerii criteriului poetic la lirism, adică al întîiului principiu baudelairian. A alungat, rînd pe rînd, din opere, epicul, reflecţia şi moralul. Odată cu ele, au dispărut specii cu o vechime respectabilă, cum ar fi poemul epic, legenda, fabula, balada, epistola şi epigrama. Altele dispăruseră mai înainte, de pildă epopeea, poate din pricini asemănătoare cu ale dispariţiei dinozaurilor, în fapt, poezia modernistă se limitează la una singură dintre modalităţile binecunoscute, la lirism, în care vede esenţa poeticului. Teoreticianul acestei restrîngeri este B. Croce în *La Poesia,* în a cărui clasificare poezia a luat în stăpînire, dintre domeniile literaturii, doar pe acela al lirismului, tot restul fiind relegat în non-poezie (sau proză). Se înţelege că, de la Croce, în definirea poeziei ne slujim mai bine de opoziţia liric/prozaic decît de aceea clasică vers/proză. Etimologic, *liric* înseamnă *vibraţie:* aşadar numai aceea ce rămîne dintr-o emoţie, restul fragil şi evanescent, al combustiei sufleteşti. Prin Mallarme şi simbolişti, poezia se

liricizează, învăţînd să exploateze nuanţa, imprecisul şi difuzul. Se cunosc tezele din *Arta poetică* a lui Verlaine. în această privinţă, parnasianismul, bunăoară, nu e atît de diferit de simbolism cum a părut contemporanilor. Amîndouă sînt animate de un *sentiment al expresiei,* ca un fel de replică la *expresia sentimentului* atît de caracteristică romanticilor şi în general poeţilor tradiţionali. Există, şi la unii şi la alţii un purism, care explică de ce Baudelaire a dedicat *Florile răului* „au poete impeccable", adică lui Theophile Gautier. Croce, care a legat poezia de intuiţie şi fantezie, vedea în lirism esenţa ei nedecompozabilă. Modernism înseamnă, într-un fel, poezie pură. Formula a căpătat circulaţie prin cartea cu acelaşi titlu din 1926 a abatelui Bremond, dar într-un sens oarecum special, şi care nu ne mai reţine astăzi. Poezia modernistă este pură mai curînd în accepţia de la Poe şi Baudelaire, adică necontingentă, atrasă de absolut. Este o poezie dificilă şi elitistă, întorcînd spatele limbii comune („la langue de la tribu") şi deopotrivă realităţii la care aceasta se referă. Ea nu arată nimic: sugerează sau ascunde. Se ştie principiul mallarmean. Tinde să se diferenţieze, înainte de orice, în limbaj: un limbaj caracterizat prin conciziune, sugestivitate sau mister. Şi, totodată, unul format la şcoala culturii scrise. Nu s-a observat, decît accidental, importanţa pe care o are această însuşire. Moderniştii inventează o limbă care se defineşte mai ales prin cultura ei şi această cultură e indisociabilă de formele scrisului. Faţă de limba prozei, în opoziţie cu care trebuie necontenit privită, limba poeziei moderniste este pură şi misterioasă, dar impecabil structurată gramatical. Deosebirea este de la o gramatică uzuală la una specifică, în care iregularul şi obscurul merg mînă în mînă. De îndată ce-i acceptăm principiul, această gramatică poetică ne izbeşte prin desăvîrşita ei coerenţă, într-o parte a ei, poezia modernistă este hermetică, dar nu neapărat fiindcă apelează la noţiuni ezoterice, ci, adesea, datorită expresiei ei muzicale, nenoţionale. Liturghia poetică devine, în felul acesta, geloasă pe originalitatea ei. Se înţelege că esenţa muzicală a lirismului modernist îndepărtează poezia de mimesis. Referinţa la realitatea exterioară este foarte slabă, poezia neavînd aproape deloc caracter descriptiv; cea mai vie este referinţa la realitatea sufletească, în măsura în care modernismul rămîne o expresie a unor stări lăuntrice; spre deosebire de acelea din poezia veche, ele sînt puternic individualizate, uneori ininteligibile şi aproape întotdeauna nerepetabile. Sufletul modernist este absolut şi muzical. Regulile clasice de versificaţie nu sînt în. general părăsite, deşi Modernismul inventează versul liber şi poemul în proză. Diferenţa de

poezia tradiţională constă, din acest punct de vedere, în faptul că versificaţia nu mai oferă aceeaşi garanţie de specificitate: specificul îşj schimbă sediul din domeniul versului în sugestivitatea generală a limbajului, care descoperă o gramatică şi o logică nouă a exprimării. Ar trebui să spun, în încheiere, că există cel puţin două specii majore de modernism, ambele decurgînd din experienţa mallarmeană: purismul şi hermetismul. înrudite, ele sînt orientate diferit. Purismul răspunde ynui principiu pe care stilistica îl cunoaşte sub numele de sinecdocă: parte pentru întreg. Purismul de fapt *sugerează.* Hermeticul *ascunde:* principiul lui e analogic, fiindcă ascunderea se realizează de obicei prin substituire - un lucru pentru altul - cu ajutorul celor două tipuri de simboluri pe care le-am distins mai înainte: topice şi atopice. Hermetismul bazat pe simboluri topice pretinde o explicaţie de natură hermeneutică. Celălalt, care se recunoaşte, gramatical, prin laconism şi caracter „defectiv" al enunţurilor, nu pretinde, la drept vorbind, nici o explicaţie, în ciuda acestei distincţii, întreaga înfăţişare a poeziei moderniste cheamă în minte splendoarea icebergurilor: cea mai mare parte din înţelesurile ei se află ascunse sub apă.

Despre poezia lui Rimbaud, H. Friedrich afirmă (op.cit., p. 59) că: „o putem înţelege, în primul rind, ca realizare a anticipărilor teoretice ale lui Baudelaire". Desigur. Rămîne să ne întrebăm despre care anticipări e vorba. Esteticianul german are grijă să adauge că această poezie „prezintă o imagine total schimbată". Faţă de ce? Şi Mallarme 1-a continuat pe autorul *Florilor răului:* prin idealul unei frumuseţi absolute şi intransmisibile. Rimbaud este însă un vizionar pe cît de spontan, de antrenat de beţia simţurilor („Nucleul acestei poezii - scrie H. Friedrich - este o emoţie clocotitoare"), pe atît de fascinat de realitate. Imaginaţia lui nu epurează realul, în visurile lui tulburi, groteşti şi halucinante, descoperim particule de realitate brută, ca acele bucăţele de chihlimbar veritabil conservate de bijutieri în răşina sintetică. Senzorialitatea rimbaldiană este aberantă, însă nu vidată, ca la Mallarme. în plus, autorul *Iluminărilor* este, ca şi Whitman, ca şi futuriştii, poet al vieţii moderne. Purismului şi sugestivităţii mallarmeene, el le opune imaginile şocante, stranii dar recognoscibile, ale oraşului, ale civilizaţiei şi ale tehnologiei moderne. Pentru că. în definitiv, Rimbaud dă curs unui tip de poezie care nu mai poate fi cuprinsă în cadrele modernismului. Am numit această poezie *avangardism.* Confuzia care s-a făcut de obicei între poezia moderniştilor şi aceea avangardistă este una dintre cele mai uimitoare din exegeza contemporană. Ceea ce le- uneşte este cu mult mai

nesemnificativ decît ceea ce le desparte. Deşi încearcă să facă din lirism elementul central, avangardiştii sînt departe de a împărtăşi exclusivismul modernist. Opoziţia dintre liric şi prozaic nu este la ei aproape deloc marcată. Deşi împing eliberarea formelor subiectivităţii chiar mai departe decît moderniştii, nu golesc eul liric de senzaţii, reflecţii, amintiri, reprezentări şi nici chiar de atitudini pragmatice. Modernismul răsfrînge în poezie doar imaginea spiritului creator, cum va spune Ion Barbu, în vreme ce avangardismul stă cu faţa la realitate: e plin, de altfel, de ecourile ei, ca o scoică de vuietul mării. Alt lucru pe care trebuie să îl luăm în considerare este că avangardiştii nu au, ca moderniştii, religia poeziei. Moderniştii lichidează (chiar dacă pe cale paşnică) poezia tradiţională, printr-o operaţie oarecum comparabilă cu aceea prin care creştinismul s-a delimitat ideologic de păgînism. Reţinînd doar expresia lirică a unui spirit necontingent, ei sacrifică (şi condamnă) toate celelalte forme de expresie. Din contra, în burta chitului avangardist, găsim resturi nedigerate din toată poezia veche. Avangardiştii au trecut în ochii multora drept nişte anarhişti periculoşi, dar au, în definitiv, o singură intoleranţă: academismul, arta institutionalizată. De la Rimbaud la Breton se observă uşor că aceasta e direcţia principală a refuzului lor. Dacă ei vor să schimbe tematica ori expresia vechii poezii, nu se lasă mînaţi doar de un impuls estetic, ci, într-o măsură cel puţin la fel de mare, de unul etic: spre deosebire de modernişti, care sînt nişte esteţi, avangardiştii dispreţuiesc numai ceea ce, în literatura care îi premerge, a devenit clişeu sau instituţie. Revoluţia propusă de ei depăşeşte cu mult arta, nutrind ambiţii mai vaste. De aceea, dacă în modernism nu e loc decît pentru limba literară şi scrisă a unei culturi de elită, avangardiştii îşi păstrează sau îşi descoperă ataşurile faţă de cultura „populară". Idealul estetic nu este deloc absolutist. Coborînd poezia în stradă, ei sînt de fapt întîii heralzi ai vieţii moderne şi ai maşinismului. Sentimentele lor nu sînt nici pe departe atît de „înalte" şi de „dezinteresate" ca ale moderniştilor: se mulţumesc să epateze pe burghez, nu să facă vreun caz de aristocratismul artei. Avangarda nu are prejudecata purităţii sîngelui poetic. Şi dacă modernismul' este antimimetic prin dispreţul faţă de contingent, avangardiştii cultivă un spirit diferit, ei privind cu un soi de neruşinare realitatea, sau scormonindu-i cotloanele cele mai obscure, ca pe nişte lăzi de gunoi, uneori, în care cred a afla valori pe nedrept dispreţuite. E destul să examinăm limbajul avangardist. El are două însuşiri. Prima este destructurarea sintactică. Avangardiştii nu doar renunţă, aproape complet, la versificaţia regulată (şi în orice caz

în măsură mai mare decît moderniştii), dar şi la orice sprijin venit din partea gramaticii: ei scriu într-o limbă liberă de constrîngerile logice. Cauza e, oarecum, tot de natură etică: aberaţia sintactică face parte din planul de epatare şi de şocare a cititorului burghez. A doua însuşire este varietatea registrelor stilistice: şi, mai ales, accentul pus pe oralitate: argoul, jargonul sau exprimările standardizate. Scrisul însuşi e smuls din glastra culturii elitare şi recomandat mai mult sub forma limbajului publicitar, al reclamei, al afişului. Avangardiştii sînt şi printre cei dinţii amatori de exprimări non-verbale: grafica sau desenul. Poezia vizuală sau concretă este intenţia lor. în sfirşit, avangardismul e făţiş, nu secret; agresiv, persuasiv şi elocvent, nu retractil, sugestiv şi enigmatic.

Acest paralelism, cam sumar, îşi va descoperi unele puncte de sprijin în capitolele următoare, care vor examina, mai întîi, modernismul, şi, apoi, avangardismul. Ceea ce aş vrea să subliniez încă odată acum în chip de recapitulare, este că, dacă modernismul se raportează la poezia tradiţională aproape exclusiv dintr-o perspectivă estetică, avangardismul are şi o importantă componentă etică. Poezia veche s-a transformat, aşadar, în decursul ultimului secol, pe două căi diferite: prima a angajat elaborarea unui nou concept de poezie prin restricţii de ordin artistic impuse aceluia tradiţional, în scopul detaşării esenţei lirice a poeziei ca act specific de limbaj; a doua a urmărit să reformuleze atitudinea poetului faţă de lume, construind nu numai un limbaj nou, dar şi o morală nouă a poeziei, insurgenţă, antiburgheză şi eliberată de tabuuri sociale. Se înţelege că, mergînd fiecare pe calea sa, modernismul şi avangardismul nu sînt impenetrabile unul faţă de exigenţele celuilalt: estetica aristocratică a moderniştilor implică o anumită reacţie etică la „banalitatea" vechii poezii, înecată cum li se părea în proza cotidianului şi a accidentalului, tot aşa cum etica, bine înşurubată în social şi în cultura de masă a avangardismului, s-a răfuit cu atîtea din prejudecăţile estetice ale aceleiaşi poezii tradiţionale şi. nu în ultimul rînd, cu expresivitatea ei demodată, necorespunzătoare sensibilităţii unui om care trăieşte în plină civilizaţie maşinistă.

10. Primul modernism: Mallarme

Nimeni n-a exprimat mai clar decît Mallarme principiul poeziei pe care' am numit-o modernistă, în *Criza Versului (Oeuvres completes,* Bibliotheque de la Pleiade, 1961, p. 360 şi urm.), el notează că moartea lui V. Hugo a însemnat moartea unui anumit fel de a înţelege poezia.

Criteriul poeticului fusese pînă la el extrem de lax: „Hugo, în menirea lui misterioasă, a redus toată proza, filosofia, elocinţa, istoria, la vers...", întreaga limbă franceză a fost ajustată în funcţie de necesităţile metricii hugoliene. Alexandrinul, „mecanism rigid şi pueril", era ghidat de un „calculator factice" situat în urechea lăuntrică a fiecărui poet. Poezia modernă a permis sfărîmarea versului în elementele cele mai simple ale limbii, asemănătoare multiplicităţii de sunete dintr-o orchestră verbală. Mallarme vorbeşte, cel dintîi, de poezia pură: „Opera pură implică dispariţia elocutorie a poetului, care cedează cuvintelor iniţiativa, prin ciocnirea inegalităţii lor mobilizate; ele se aprind de reflexe reciproce, ca o limbă de foc care linge pietrele, înlocuind respiraţia perceptibilă a vechiului suflu liric sau orientarea personală entuziastă a frazei". Statutul cuvîntului se bifurcă: „O dorinţă incontestabilă a timpului nostru este aceea de a separa, conferindu-i atribuţii diferite, dublul statut al cuvîntului, brut sau imediat, aici, esenţial, dincolo". Pe de o parte, limba comună va continua să nareze, să descrie şi să instruiască („întrebuinţarea elementară a discursului serveşte universalului *reportaj"),* pe de alta, poezia va fi ispitită de „minunea transpunerii unui fapt natural într-un ecou vibratoriu, conform jocului cuvîntului" în scopul de a-i îngădui să dea naştere „noţiunii pure": „Spun: o floare! şi, dincolo de uitarea în care vocea mea relegă orice contur, ca ceva diferit de caliciile ştiute, se înalţă, muzical, ideea însăşi, suavă, de floare, cea absentă din toate buchetele". Şi în sfîrşit: „Versul, care reface din mai multe vocabule un cuvînt total, nou, străin de limbă, ca şi incantatoriu, pune capăt izolării cuvîntului [...] şi vă provoacă surpriza de a nu fi auzit niciodată cutare fragment obişnuit de vorbire, în acelaşi timp în care urma obiectului numit se scaldă într-o nouă atmosferă".

Din această separare a poeziei de banala limbă obştească decurge „spectacolul extraordinar" al poeziei modeme. Răspunzînd în 1891 întrebărilor lui Jules Huret despre evoluţia literaturii, Mallarme afirmă că acum fiecare poet cîntă, în colţul său, la flaut, ariile care-i plac: „pentru prima oară, de la începuturi, poeţii nu mai cîntă în corul bisericesc al poeziei" (ed. cit., p. 866). Inovaţia cea mai de seamă constă în a găsi pentru vers o formă absolută, unică şi imuabilă, în loc de a considera poezia doar un „mijloc sigur de a face versuri bune". Raportul de odinioară s-a răsturnat: versul devine scopul poeziei şi nu poezia scopul versurilor. Versul tradiţional era obosit, lipsit de inspiraţie şi de neprevăzut: „E totdeauna nevoie de enigmă în poezie, ţelul literaturii - altele nu există - fiind de a *evoca* obiectele",

scrie Mallarme într-una din cele mai nete formulări ale modernităţii, aşa cum o înţelegea el. Pasajul este celebru: „Cred că tinerii de azi sînt mai aproape de idealul poetic decît parnasienii, care îşi tratau temele în maniera bătrînilor filosofi şi retori, prezentînd în mod direct obiectele. Socotesc, dimpotrivă, că trebuie procedat aluziv. Contemplarea obiectelor, imaginea luîndu-şi zborul din reveriile suscitate de ele, acesta este cîntul poetic: parnasienii luau, ei, obiectul întreg şi-1 arătau; prin aceasta, erau lipsiţi de mister şi retrăgeau spiritului, bucuria delicioasă a creaţiei. *A numi* un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care e făcut să-1 ghicească treptat: a-1 *sugera,* iată visul" (p. 869). Puţine observaţii ale poeţilor au avut un ecou mai îndelungat decît aceasta. Mallarme dezvăluie poeziei un domeniu şi o metodă pe de-a-ntregul noi: acelea ale muzicii secrete a ideii, în *Muzica şi Literele,* el afirmă ritos că muzica şi literatura nu sînt decît reflexul, obscur sau strălucitor, al unui unic fenomen: Ideea. întregul modernism îşi are originea în aceste fraze.

Poezia însăşi a lui Mallarme a constituit obiectul a zeci de exegeze. Nu voi străbate, încă o dată, drumuri bătute. Ceea ce mă preocupă aici este, de altfel, doar modul în care, prin liricizare, poezia îşi vădeşte o pură esenţă muzicală. M-am oprit la o poezie din 1894, intitulată *Petit air (Arieta),* care mi se pare o mostră desăvîrşită de lirism mallarmean. Intraductibilă, va trebui să ne silim a o descifra în original:

Quelconque une
solitude Sans le cygne
ni le quai Mire sa
desuetude Au regard
que j 'abdiquai

Ici la gloriole Haute ă
ne la pas toucher Dont
maint del se bariole
Avec Ies ors de coucher

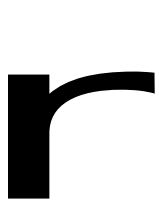
Mais langoureusement
longe Comme de blanc
linge ote Tel fugace
oiseau s 'y plonge
Exultatrice ă cote

Dans l'onde toi
devenite Ta
jubilation nue.

Sonetul acesta are o istorie care merită să fie amintită, (cf. *Notes et variantes,* ed. eit, p. 14§2 şi urm.). El a fost, se pare, solicitat autorului de către o revistă în care se publicau poezii de dragoste însoţite de ilustraţii. Poetului i se trimisese un desen pe tema sărutului, dar el nu se conformase şi scrisese poezia de mai sus, intitulată iniţial *Bain (Baie),* în urma insistenţelor redactorului de a schimba textul, Mallarme îl retrage şi-1 publică în altă parte cu titlul *Petit air.* Episodul este semnificativ în măsura în care arată dificultatea întîmpinată de revista respectivă de a asocia poeziei lui Mallarme o imagine grafică: acesta trebuie să fi fost motivul adevărat al refuzului. Sonetul este atît de puţin plastic, încît nu i s-ar potrivi nici o ilustraţie. Comentatorii ulteriori au încercat de cîteva ori să-1 „traducă", inaginîndu-şi că poetul s-ar afla, împreună cu o tînără femeie, la apusul soarelui, pe malul unui pîrîu. Femeia s-ar dezbrăca în vederea scăldatului. Charles Mauron *(Mallarme l'obscur,* 1941) crede că privirea poetului nu regăseşte farmecul unui peisaj iubit altădată, între lebădă şi tînără femeie ar exista relaţia dintre înălţarea în aer a păsării albe şi alunecarea cămăşii, tot albe, de pe trupul fetei. Albert Thibaudet *(La Poesie de Stephane Mallarme,* Gallimard, p. 52) îşi închipuie o scenă asemănătoare: o femeie se scaldă, goală, evocînd privitorului gracilitatea unei lebede zărite altădată, probabil pe lacul din Bruges; ultimele şase versuri conţin motivul albeţii, compus din suprapunerea penelor păsării, a trupului femeii şi a malului stîncos, spălat de ape.

Dacă este foarte probabil ca Mallarme să fi avut în vedere o asemenea împrejurare, în punctul de plecare al sonetului lui, refacerea ei în limbajul poeziei mi se pare contestabilă. „Tabloul" oferit de poet seamănă, cel mult, cu o pînză impresionistă. Dar el nu conţine reprezentarea clară a unor elemente din natură. Absenţa punctuaţiei face foarte delicată descifrarea gramaticii textului. Mallarme,însuşi se referea într-un rînd la acea „grimoire" a poeziei moderne (în *Notele* din 1869), adică o gramatică particulară *(grimoire* este o alterare a lui *grammaire* şi desemna în evul mediu o obscuritate de felul cetei a limbii latine pentru vulg).

Motivul invocat din capul locului este acela al'singurătăţii. Nici o lebădă şi nici un ţărm nu mai atrag privirea poetului, care „abdică" de la o realitate, acum „desuetă", contemplată probabil în altă parte şi în alt moment. Conform obiceiului său, Mallarme, „negativizează" realul, retrăgîndu-i, una cîte una, însuşirile concrete. Pretenţia de a identifica peisajul din amintire devine, în aceste condiţii, o vanitate deşartă *(gloriole),* o imagine îndepărtată, înaltă, imposibil de atins, din


1
4
3

care nu se mai păstrează decît priveliştea vagă a crepusculului. Tot restul s-a şters. Memoria nu mai regăseşte decît impresia contradictorie a cerurilor bălţate de aurul amurgului. Privirea urmăreşte languros (tot în amintire) fugara imagine a unor păsări în zbor şi care se suprapune peste aceea a căderii lenjeriei albe de pe corpul unei femei care sare în apă, cu un gest vesel, exultant. Topica strofei a treia este, din nou, agramaticală. „Tell fugace oiseau" apare ca o expresie incidenţă în contextul care sugerează alunecarea veşmîntului, cu o clipă înainte ca femeia să plonjeze în apă. *Exultatrice* este un cuvînt inexistent în *Petit Robert.* Nu ştim dacă cele două impresii suprapuse sînt contemporane, în realitate sau în amintire, sau dacă una o evocă în prezent pe cealaltă, care ţine de trecut. E abuziv să afirmăm că amintirea păsării îi este evocată poetului de scena scăldatului, mai ales că Mallarme, renuntînd la titlul *Bain,* a lăsat textul în plin echivoc. Noul titlu, *Petit air,* ne îndrumă spre o arie muzicală, nu spre o imagine vizuală. Distihul final aduce motivul „jubilaţiei nude": corpul fetei îşi pierde consistenţa, ca şi cum poetul ar dori să sugereze fluiditatea lui, prin identificarea cu unda apei.

Două lucruri ne atrag atenţia în acest sonet: refuzul mimesisului, prin imprecizia deliberată a planului descriptiv şi temporal, şi sublinierea impresiilor şi senzaţiilor într-un lirism evanescent. Niciodată înaintea lui Mallarme n-a fost poezia atît de ireductibil lirică, mizînd exclusiv pe muzicalitatea şi sugestivitatea limbajului: un limbaj devenit vibratoriu şi care şi-a pierdut puterea (şi interesul) de a numi obiectele realităţii. Aici nu este propriu-zis obscuritate, ci intrasparenţă, opacitate. Poezia răsună de ecourile aproape pure ale cuvintelor, desprinse parcă de noţiunile lor. Dacă ochiul este înlăturat din drepturile lui, urechea în schimb primeşte omagiile poetului: cuvintele se înlănţuiesc sau îşi fac faţă ca notele de pe un portativ muzical. Acest fel restrictiv de a înţelege poezia, acest purism, chiar dacă rareori egalat mai tîrziu, constituie punctul de plecare pentru toată direcţia modernistă a poeziei din secolul XX.

11. Simbolism: Şt. Petică

Simbolismul iese din mantaua lui Mallarme.

Bibliografia critică a curentului este imensă. Nu poate fi vorba, în acest capitol, de a relua întreaga discuţie, ci numai de a încerca să desprindem particularităţile discursului poetic simbolist. Voi face trei precizări prealabile. Prima: înţeleg prin simbolism întîia expresie, în ordine istorică, a modernismului.

A doua: nu voi lua în considerare diversitatea „şcolilor" simboliste, aşa cum s-au înfăţişat (şi -înfruntat) ele la sfîrşitul secolului XIX şi la începutul secolului XX, căci mi se pare inutil, din punctul meu de vedere, să stabilesc un concept oarecum general şi „abstract" de simbolism, în fine: voi urmări doar latura retorică, aşa cum am procedat peste tot, a poeziei, menţionînd în treacăt (de fapt, punînd în paranteză) ideologia artistică şi celelalte aspecte ale curentului.

Simbolismul a fost simţit de la început ca o „poezie nouă". Lupta care s-a dat în jurul lui a împărţit pe poeţi şi pe critici în două tabere, după cum apărau tradiţia sau noutatea. La noi, cel puţin, niciodată înainte opinia literară nu mai fusese divizată atît de radical. E semnificativ, în această ordine de lucruri, că tradiţionaliştii refuză poeziei simboliste caracterul specific şi organic naţional: de la I. Trivale *(Cronici literare,* 1915) la G. Ibrăileanu *(Note şi impresii,* 1920), toţi au crezut că simbolismul reprezintă un import, fără aderenţă la realitatea sufletească românească. Chiar şi E. Lovinescu *(Critice,* IX, 1924) a vorbit de caracterul general uman, lipsit de specific naţional, al poeziei simboliste, întîia dovadă clară de sincronism din literatura noastră a luat prin surprindere, pînă şi pe teoreticianul sincronismului. Faptul apare cu atît mai inexplicabil cu cît nici E. Lovinescu, nici criticii conservatori nu s-au înşelat în privinţa notelor principale ale „poeziei noi", fiind deplin conştienţi că ea reprezintă un avatar al baudelairianismului, prin Mallarme şi prin alţi poeţi francezi din jurul lui 1900, o poezie definită de muzicalitate, mister, „transpoziţie a senzaţiilor" (G. Ibrăileanu), „hipertrofie a lirismului" (E. Lovinescu) şi aşa mai departe, în fond, greutatea de a o accepta trebuie căutată în radicala prefacere a criteriului poeticului.

în 1880, în *Despre logica poeziei,* Al. Macedonski îşi pusese, pentru prima oară la noi, problema deosebirii de esenţă dintre poezie şi proză. El scria: „Logica după care se conduce poezia joacă în adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicaţi prozei o asemenea logică, — proza devine de îndată nelogică. Aplicaţi poeziei logica după care se conduce proza, - poezia poate' fi logică, dar nu mai' e poezie." *(Opere,* ediţia T. Vianu, Fundaţii, voi. 4, 1946. p. 77). Şi încă: „Logica poeziei este ne-logică faţă de proză, şi tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însăşi (sic!) absurdul" (p. 84). Miezul schimbării, acesta este fără doar şi poate. Comentînd articolul macedonskian (în *Istoria literaturii moderne,* Casa Şcoalelor, 1944. p. 368), Vladimir Streinu e de părere că aceste „îndrăsneli teoretice" sînt „oarecum inoperante" la noi în momentul formulării lor, deoarece.

prin Titu Maiorescu, „abia intraseră în circulaţie elementele esteticii hegeliene", aşa încît „mica teorie a poeziei iraţionale" schiţată de Macedonski n-avea nici o şansă în războiul cu clasicismul raţionalist al junimiştilor. Lucrurile stau doar în aparenţă aşa. Dacă, [a teoreticieni, rezistenţa este de durată, simbolismul găseşte relativ uşor calea cea mai dreaptă către sufletul poeţilor. Imediat după 1900, poezia nouă este simbolistă sau nu este deloc. G. Coşbuc, din vechile generaţii, şi O. Goga, din cele noi, înfăţişează în epocă un drum închis pentru poezie. Popularitatea lor nu dezminte această afirmaţie. Inovaţia simbolistă se răspîndeşte ca epidemia de gripă spaniolă în anii primului război mondial. Aerul pe care-1 respiră poeţii vremii e plin de microbii noii şcoli. Pînă şi la epigonii lui Eminescu se manifestă simbolismul. Nu e vorba, pur şi simplu, de o poezie simbolistă, ci de o sensibilitate simbolistă: *spleenul* (termenul e încetăţenit de atunci), nevroza şi solitudinea morală a poeţilor de la 1900 sînt, înainte de a deveni o estetică, un fenomen social.

Două mari grupuri tematice reţin atenţia în simbolism: acela al motivelor evaziunii (exotism, larguri, porturi, corăbii etc.) şi acela al motivelor vieţii moderne (oraşul şi restul). Din punct de vedere tematic, simbolismul românesc este, de altfel, dată fiind ecloziunea lui ceva mai tîrzie, o sinteză parţială între purismul modernist şi poezia civilizaţiei de tip avangardist. Ca „metodă", el rămîne însă ataşat modernismului.

Retorica discursului poetic simbolist se bazează pe o imagine transraţională a lumii. Al. Macedonski nu se înşela. Un tip special de logică începe să fie definitorie pentru poezie. Chiar dacă descoperă versul liber, simboliştii continuă să-1 respecte pe acela clasic: nu aici trebuie căutată principala lor inovaţie, ci în faptul de a nu mai identifica poezia cu versul, substituind vechii opoziţii dintre vers şi proză pe aceea dintre lirism şi proză, ceea ce creează necesitatea aflării pentru poezie şi a unei alte mărci distinctive decît cea prozodică. Din această convingere s-a ivit ideea că poezia posedă logica ei proprie, într-un articol publicat în 1900 despre *Transformarea liricei (Scrieri,* ediţia E. Molcuţ, Minerva, 1974, p. 255), Şt. Petică socotea că poate atribui proprietăţile noii poezii pînă şi operei eminesciene: „Această adîncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dînsa întreaga transformare a liricei. In locul frazelor clare, simple, cu o construcţie' simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu o construcţie savantă". Dar la Eminescu nu poate fi încă vorba de „absurditate" sau de „iraţionalitate". Pentru poetul lui *Memento mori*

esenţa poeziei constă în mitos, iar simbolurile poetice sînt alegorii în care umanitatea şi istoria îşi reflectă chipul lor străvechi şi consolidat de o lungă tradiţie. Tot Macedonski intuia deosebirea, cînd spunea că ^poezia viitorului nu va fi decît muzică şi imagine", înălţîndu-se la lirism. Lirismul eminescian însă nu depăşea cadrele raţionalităţii: am analizat *O, rămîi* din acest punct de vedere. Iată, ca să facem mai evidentă deosebirea, o poezie tipic simbolistă: *Cînd vioarele tăcură* de Şt. Petică:

Parfum de flori pălite şi uitate, Poemă tăinuită-ntr-o petală, Te stingi în dureroasa-ţi voluptate în seara singuratecă şi pală, Parfum de flori pălite si uitate.

Visare-a unei roze gînditoare, Te stingi - un cîntec leneş care piere — Ci-nvie din uşoara-ţi tremurare In sufletu-mi o stranie durere, Visare-a unei roze gînditoare.

De vechile parfumuri rătăcite In mine se topiră dezmierdări, Şi doruri vechi rămase adormite Din seri de voluptuoase-ndurerări, De vechile parfumuri rătăcite.

Viori cari-au tăcut pe neaşteptate îşi plîng cîntarea lor neisprăvită. Grăbiţi-vă! Din florile uitate Curînd s-a stinge vraja tăinuită, Viori cari-aţi tăcut pe neaşteptate!

f • •

în primul rînd să observăm că aceasta este'o poezie pur lirică, în care poetul exprimă o atitudine sufletească, şi anume nostalgia determinată de scufundarea în uitare a unui trecut de ordin personal. Tema era la Eminescu oarecum asemănătoare: un episod spiritual din tinereţe evocat de poetul adult, însă la Eminescu atît circumstanţele, cît şi vocile erau atent diferenţiate: citind *O, rămîi,* noi putem să atribuim fără dificultate expresiile fie adolescentului, fie pădurii care încearcă

să-1 seducă, fie maturului care-şi amintea de respectiva tentativa quasi-amoroasă. în poezia lui Ştefan Petică nu există decît un singur registru, acela evocator, întreg trecutul sufletesc ieşind la suprafaţă prin intermediul miresmei unei flori pălite şi uitate. Episodul biografic s-a topit în acest parfum, ca un poem tăinuit într-o petală; el reînvie tremurător şi nesigur, umplînd sufletul de dezmierdări voluptuoase. Poezia nu conţine de fapt decît „impresii", urme ale lucrurilor în sensibilitate, şi nici o imagine clară, conturată a lor. Pe cît de precis se conservau la Eminescu peisajul seducţiei şi simţămîntul încercat de adolescent, pe atît de difuză este aici amintirea. Eul poetic nu are o perspectivă limpede asupra trecutului, nu putem vorbi nici măcar de contemplarea lui, căci lipseşte detaşarea: eul este un receptacol în care amintirile pătrund sub forma unor parfumuri suave şi dureroase; şi pe care el le înregistrează „transportat", într-un amestec de senzaţii olfactive şi auditive, căci trecutul este în acelaşi timp o mireasmă rătăcită şi tot mai stinsă şi un cîntec neisprăvit de viori, care tace pe neaşteptate.

Putem nota mai multe aspecte ale acestui fel de a evoca liric realitatea. Evocarea stă sub semnul *contopirii* eului cu lumea (poetică), a senzaţiilor cu obiectele care le provoacă, a prezentului simţirii cu trecutul moral. Regimul poetic eminescian rămînea unul al *distincţiei* acestor planuri, în al doilea rînd, se schiţează în poezia lui Ştefan Petică o sintestezie, o corespondenţă subtilă între simţuri, amintirea fiind atît o mireasmă cît şi o melodie secretă; nu ştim despre ea mai mult decît că reprezintă un dor, o dezmierdare, care provoacă „voluptuoase îndurerări"; poetul însuşi nu spune mai mult, lăsîndu-ne fantezia pradă incertitudinii. Expresia este voit vagă: traduce o stare emoţională complexă şi contradictorie. Această expresie se situează dincolo de un plan notional strict: ea organizează muzical simţirea. Impresiile poetice vibrează în aer ca nişte sunete desprinse de pe coarda unei viori, nu restituie trecutul sufletesc în ansamblul lui coerent, ci sub forma unor atomi izolaţi care alcătuiesc un mic vîrtej melodios. Repetarea unor versuri şi o construcţie simetrică, în oglindă, subliniază această ordine melodioasă a lumii interioare. Muzicalitatea formală exprimă o muzicalitatea a conţinutului însuşi.

Cum se vede, poezia simbolistă este mult mai mult o poezie pur lirică decît una obscură: singura ei obscuritate o datorează impresionismului muzical şi nicidecum vreunei dificultăţi de altă natură; ea este sugestivă în loc să fie discursivă; vagă, dar nu hermetică. *Arta poetică* a lui Verlaine conţinea deja întreg programul:

sucirea gîtului elocinţei, imprecisul, „solubilitatea" materiilor, lipsite de greutate, nuanţa în locul culorii şi, înainte de toate, „muzica". Aceste recomandări izvorau din credinţa că adevărata poezie nu poate fi decît lirică şi că lirismul reprezintă o formă specială de cunoaştere a lumii. Poezia simbolistă a fost de obicei definită prin prisma senzorialităţii ei aparente. Aici este însă o eroare. Ea este la fel de puţin o poezie de senzaţii cum este una de idei. G. Călinescu era de următoarea părere, pe care o socotesc justă: „Punctul fundamental al simbolismului (înţeles bine doar de Andre Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv şi deci relativ ce alcătuia materia obişnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaştere" *(Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* ed. II, 1982, p. 687). Sînt necesare cîteva precizări, înlăturarea tabloului pictural, a universului obiectiv, nu constituie doar o reacţie la parnasianism, ci una la întreaga poezie tradiţională bazată pe *mimesis.* Poezia simbolistă nu urmăreşte să descrie lumea, fiindcă nu şi-o mai reprezintă în felul unui obiect preexistent, ci ca pe o „tenebroasă şi profundă" unitate (cum scrie Baudelaire în *Correspondances),* în care „miresmele, culorile şi sunetele" îşi răspund în „lungi ecouri" confuze. Esenţialul, acesta este: gîndirea universului real ca o vastă profuziune. Dacă poezia simbolistă este o poezie de cunoaştere, aceasta se datorează faptului de a voi să exprime misterioasa esenţă a unui univers imaterial.

Pe ce cale însă? Baudelaire adaugă, în finalul celebrului său sonet, că „expansiunea lucrurilor infinite", ambra, moscul, smirna şi tămîia „cîntă transportul spiritului şi al simţurilor". Acest „transport" trebuie înţeles ca „extază". Poezia simbolistă ţinteşte extaticul, nu raţionalul. Insă extaticul nu este doar o transraţionalitate, ci şi o transsenzorialitate. în poezia lui Şt. Petică, pe care am analizat-o, nici parfumurile, nici cîntecul viorilor nu au o valoare senzorială imediată; ele par oarecum „abstracte"; sînt, .aşa zicînd, idei ale senzaţiilor respective. Universulspre care îşi îndreaptă atenţia simboliştii fiind „ocult", el nu poate fi dezvăluit direct prin simţuri sau prin reflecţie, ci prin participare, prin contopire extatică. Muzicalul simbolist înseamnă tocmai audiţia acestor esenţe absolute ale lumii: însă cu urechea spiritului. Sensul *frumosului* la simbolişti a fost, de la Poe şi Baudelaire, asociat de obicei cu absolutul, cu necontingentul. Senzorialitatea e de aceea la ei aparentă. Simboliştii se referă la un

univers de pură idealitate şi înţeleg să-1 revele pe o cale pur muzicală] Ei nu doar preferă văzului clasic - simţ cordonator şi detaşat prin excelenţă - auzul (ori olfactul): urechea lor e deschisă spre o muzic de sfere ideale, nu spre cîntecul obişnuit al aceste lumi. Rezultatul este o poezie de aspect „evaziv", fără plasticitate, în care nu regăsiţi obiecte, ci impresiunea lor în pasta unei sensibilităţi nevrotice.

12. Poeticile modernismului

Modernismul interbelic a fost, în toată poezia europeană, un avata al simbolismului. Linia directă ce duce de la Mallarme la Ion Barbu şl la ermetismul italian trece prin simbolism. Acest lucru n-a foslj totdeauna recunoscut nici măcar de către poeţii înşişi. O defmir coerentă a modernismului, ca primă direcţie de poezie modernă, a fosl] întîrziată de două piedici contrare: considerarea, la un moment dat, simbolismului din unghi istoric, ca o „şcoală" limitată la condiţiile concrete ale manifestării lui între 1880 şi 1916; şi nesesizared diferenţelor dintre modernism şi avangardism. Faptul e uimitori moderniştii şi-au renegat rudele de sînge (simboliştii) şi s-au crezut în schimb mai apropiaţi de rude prin alianţă (avangardiştii). Explicaţid trebuie căutată în încurcata cronologie a poeziei modernej împrejurarea că, bunăoară, simbolismul românesc a fost contempora cu futurismul a determinat o confuzie de atitudini şi de stiluri, în ca poezia pură a părut compatibilă cu poezia vieţii modeme. Programele simboliste din epocă întreţin această confuzie.

Ion Barbu proclamă o poetică simbolistă foarte clară, pe urmele |*u*| Poe; în acelaşi timp el n-o recunoaşte ca atare, socotind simbolismul i mişcare depăşită şi identificîndu-1 în cîteva clişee tematice sau dej atmosferă, pe care nu pierde ocazia de a le condamna. Scriind franceză, în 1947, despre Jean Moreas, pe care-1 socoteşte unul dintr^ cei mai importanţi poeţi moderni, îi judecă foarte aspru începuturile simboliste: „Dar ce mai talmeş-balmeş! Tot calabalîcul simbolist este prezent: saturnismul bietului Rollinat, decorul wagnerian de carton| atmosfera de mister, şi, pe deasupra, un fel de fudulie palicărească destul de antipatică" *(Versuri şi proză,* B.P.T., 1970, trad. R. Vulpescu,] p. 262). Nici M. Raymond (op. cit., p. 172) nu este în esenţă de altă părere. El nu pariază pe teza lui Robert de Souza (din *Vers et Prosel* 1905) ca „şcoala nouă" de la 1900 merită numele de simbolistăi „Cohortă extrem e disparată - exclamă el, referindu-se la Verhaerenj Viele-Griffin, Jammes, Gide, Guerin, Moreas şi Paul Fort - dacă nu

consimţim să atribuim simbolismului limitele şi caracterele înseşi ale lirismului". Eu,^dimpotrivă, cred că această consimţire ni se impune ca foarte firească. Jean Royere, care a condus pînă la război revista *Phalange,* de orientare neosimbolistă, definea simbolismul în felul următor: „Simbolismul nu a fost şi nu este nimic altceva decît dorinţa de a ajunge la esenţa poeziei". Sau: „Poeţii care au format generaţia simbolistă au considerat cu toţii că arta lor este un absolut..." Şi, mai ales: *„Obscuritatea* sa esenţială decurge din faptul că (poezia simbolistă - N.M.) este istoria unui suflet şi că vrea să surprindă misterul acestui suflet; e însă o obscuritate luminoasă..." Aceste rînduri citate de M. Raymond (p. 173), datează din 1909. După război, Valery va împărtăşi aceeaşi opinie, ca şi E. Lovinescu, la noi, care prin „poezie nouă" va înţelege tot simbolismul; acesta, „în esenţa lui, reprezintă adîncirea lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc" *(Critice,* IX, p. 17), Jean Royere foloseşte chiar termenul „muzicism". E. Lovinescu adăuga: „Natura fondului impunea de la sine stările sufleteşti vagi, neorganizate, natura formei sugestive impunea solubilitatea versului şi revoluţia prosodică" (ibidem). Să reamintesc şi că teza amplului eseu al lui VI. Streinu despre *Tradiţia conceptului modern de poezie* este asemănătoare, dar că autorul face un pas mai departe şi derivă poezia modernă din Poe şi din simbolism: lirism absolut, poezie pură, („restrîngerea conceptului de poezie la elementele proprii", prin alungarea anecdotei, didacticului şi pasionalităţii), gratuitate (poemul „este poem şi nimic mai mult", spusese Poe).

încă şi mai puţin limpede a fost interpretat raportul dintre modernism şi avangardism. Cel dintîi - şi singurul! - care a văzut bine diferenţa a fost, cum am mai spus, M. Raymond. Majoritatea istoricilor poeziei au fost de părerea contrară că poezia modernă poate fi caracterizată unitar. Gemenele descoperite de M. Raymond au părut a se fi devorat reciproc în spaţiul intrauterin al noii poezii. Din această cauză nimeni n-a reuşit să descrie convingător poezia modernă. H. Friedrich a eludat aproape complet avangardismul, consacrînd o analiză doar lui Apollinaire şi fierbînd în aceeaşi oală pe Marinetti şi pe cummings. Avangardismul a fost ocultat de modernism. A rămas o planetă ascunsă vederii, deşi s-a manifestat periodic prin perturbarea planetei moderniste, spre care erau îndreptate toate telescoapele. Afirmaţia poate părea exagerată, dat fiind numărul considerabil de cărţi despre avangardă: dar, pe de o parte, aceste cărţi apar relativ tîrziu, după al doilea război mondial (ceea ce nu constituie o întîmplare), iar pe de alta, ele văd de obicei în avangardism modernismul.

Ecoul cel mai puternic şi deopotrivă cel mai insidios (de vreme ce a fost auzit chiar şi de adversari) 1-a avut poetica lui B. Croce, aşa cum am menţionat mai înainte. Se ştie că B. Croce deosebeşte patru tipuri fundamentale de expresie, în funcţie de raportul nostru cu lumea: sentimentală sau nemijlocită (naturală, neteoretică, legată de afectivitate), prozaică (filosofică, istorică, ştiinţifică, legată de gîndire), oratorică sau pragmatică (legată de acţiune) şi poetică (legată de intuiţie şi de fantezie, şi care dă totodată emoţiei forma imaginii şi a cuvîntului). în clasificarea croceană, poezia reprezintă al doilea moment din acest proces, care este ciclic şi revine, după străbaterea tuturor verigilor (sentiment - intuiţie - gîndire - acţiune) în punctul de plecare („acţiunea, odată înfăptuită, se întoarce asupra ei însăşi..., se transformă iarăşi în sentiment", *Poezia,* ediţie românească, Univers, 1972, p. 47). Interesante sînt distincţiile dintre cele patru tipuri. Romanticii, bunăoară, au confundat, după ideea lui Croce, expresia poetică şi cea sentimentală, forma cu materia. Expresia poetică e, deja, „o teoremă, o cunoaştere" (p. 30), neaderînd la particular, aşa cum face expresia nemijlocită, ci raportîndu-1 spontan la universal. La rîndul ei, expresia prozei se deosebeşte de cea poetică în felul în care gîndirea se deosebeşte de fantezie. Poezia include filosofia sau critica, dar ca pe nişte metafore ale unei autoguvernări: „Idealul pe care îl cultivă prozatorul - scrie Croce, înţelegînd prin prozator pe omul de ştiinţă sau pe filosof- nu se îndreaptă spre caracterul senzorial al imaginii, ci spre castitatea semnului... Fiind simbol ori semn, expresia prozei nu este cuvînt, aşa cum, pe de altă parte, nu este cu\înt manifestarea naturală a sentimentului: cu adevărat cuvînt nu este decît expresia poetică" (p. 38). Concluzia lui Croce este memorabilă: „Poezia este limbajul în fiinţa lui genuină" (ibidem). Acestuia i s-ar opune totalitatea expresiilor non-poetice, care alcătuiesc de fapt limba utilitară. Se observă că, folosind un aparat conceptual mai bogat, Croce reia discriminările lui Poe şi Baudelaire. Clasificînd operele literaturii (prin literatură el înţelege instituţia socială), esteticianul italian le divide în două mari categorii: operele care elaborează literar sentimentul, adică poezia sau „literatura lirismului" şi operele non-poetice (literatura oratorică, didactică şi de divertisment). Niciodată înainte nu i s-a oferit modernismului o bază conceptuală mai limpede şi nu s-a distins mai energic între poetic şi non-poetic ca între lirism şi restul expresiilor. (Nu intră în discuţie acum faptul că B. Croce a respins atît poezia pură a lui Bremond, cît şi gratuitatea sacerdotală a lui Mallarme: coerenţa sistemului crocean refuza golirea poeziei de conţinutul ei mimetic).

La noi teoria lui Croce a fost aplicată în deosebi de G. Călinescu în *Principii de estetică.* Voi reţine din tezele lui G. Călinescu, prea bine cunoscute ca să fie nevoie a le relua în detalii, doar elementele care se referă la conceptul modern de poezie. Lectura volumului din 1939 ne izbeşte astăzi prin caracterul hibrid al exemplelor. Croce nefiind critic literar, el a fost scutit de proba practică. Dar la G. Călinescu se vede cu ochiul liber o dificultate majoră şi anume aceea de a furniza unei concepţii în linii mari moderniste şi puriste dovezi scoase din poezia de avangardă. E drept că autorul *Principiilor de estetică* acordă dadaismului lui Urmuz sau Tzara doar o valoare polemică şi experimentală. Afirmînd că nu există poezie în absenţa unei „organizaţiuni", a unei „idei poetice" (care nu e tot una cu ideea pur şi simplu) sau a unui sens (care nu trebuie confundat cu înţelesul notional), G. Călinescu n-are cum privi altfel decît ca pe o reacţie în scopuri demonstrative poezia bazată pe hazard a dadaiştilor.

„O poezie nu e făcută să fie înţeleasă de toată lumea": această axiomă călinesciană merge însă împotriva dorinţei avangardiştilor de a scrie o artă aproape populară şi reconfirmă poziţia elitaristă a modernismului, în enumerarea cauzelor de neînţelegere, G. Călinescu amestecă, din nou, exemplele: dificultatea principală ar consta în dicteul automatic suprarealist şi deci în apelul la inconştient, chiar dacă o parte a avangardiştilor sînt numai nişte „simulatori ai absurdului"; ar exista apoi greutatea (de care se lovise şi Croce) de a înţelege poezia pură, aşa cum o definea abatele Bremond; în fine, probleme de alt tip pune înţelegerea poeziei purificată de epic, de anecdotă, a unui Saint-John Perse. Toate aceste obstacole conduc, în ochii lui G. Călinescu, la un fals ermetism, la o obscuritate formală sau gramaticală. Lucrul e adevărat pentru dadaism sau pentru poezia fără anecdotă a lui Perse, dar nu şi pentru suprarealism. încă odată se vede că autorul nu pung mare preţ pe poezia subconştientului sau pe aceea mistică, discutîndu-le oarecum prin prisma simulării lor de către poeţii la care jocul verbal ţine locul adevăratei obscurităţi, în această ordine de idei, este revelator că G. Călinescu socoteşte poezia gnomică şi sentenţioasă valabilă nu prin conţinutul ei filosofic (care e de obicei banal, curent), ci prin caracterul mecanic, liturgic şi ritual, ceea ce-1 conduce la definirea poeziei ca „formă goală a activităţii intelectuale". Definiţia nu mai este croceană şi trebuie considerată ca o contribuţie foarte modernă a lui G. Călinescu în poetică. Din nefericire, el însuşi n-o aplică decît unui anumit fel de poezie, şi nu poeziei moderniste în întregul ei. aşa încît concluziile cărţii par întrucîtva rupte de demonstraţiile practice şi în orice caz

limitează puritatea poeziei la aspectul ei retoric şi verbal, în analize G. Călinescu rezervă partea leului poeziei pe care el o numeşte ermetică într-un alt sens decît acela al dificultăţii gramaticale. Ermetismul este pentru G. Călinescu o metodă de cunoaştere opusă aceleia logice din ştiinţe şi anume o cunoaştere prin simboluri. Dar ce este un simbol pentru autorul *Principiilor de estetică!* „Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală... Simbolul e aici (în poezie) corespunzător legii din gîndirea logică." (ed. cit., p. 51). Ideea va fi reluată în 1947 în *Universul poeziei.* Simbolurile sînt lucrurile poetice, prin intermediul cărora imaginaţia poetului raportează ordinea universală la om, nişte hieroglife, aşadar, cu ajutorul cărora pătrundem simultan în microcosmosul omenesc şi în macrocosmosul naturii. Se înţelege de aici că există şi lucruri „refractare" la poezie, adică prozaice.

Rezumînd, obţinem trei teze principale, întîia este poescă şi croceană: poezie înseamnă liturghie secretă, ţintind să exprime absolutul, eliminare a tot ce ţine de instruire (simbolul e iniţiatic nu didactic), de discursiv şi de raţional (simbolul nu este idee logică, ci intuire concomitentă a două ordini diferite de lucruri). A doua este, tot în dependenţă de Croce, opoziţia dintre liric şi prozaic: numai lirismul este poetic, expresia prozei este non-poetică. în fine, poetic e totuna cu simbolic, cu exprimarea prin hieroglife.

Observăm că la baza *Principiilor* călinesciene stau - în planul concret al ilustrărilor - două feluri de poezie, reduse însă -în plan teoretic - la una singură. Am semnalat ^deja că teoria hermetismului profund şi negramatical creează imposibilitatea unificării cîmpului poetic prin aceea că nu reţine din suprarealism decît simulaţia şi elementul ludic sau absurd. Totodată, identificînd poezia cu o cunoaştere prin hieroglife, care sînt „nişte embrioane de poem, datorate imaginaţiei omeneşti", G. Călinescu nu poate accepta decît acel lirism care se bazează pe simboluri culturale sau pe mituri universal cunoscute, şi nicidecum lirismul bazat pe metafora atopică, singulară şi insolită a lui Mallarme sau a simboliştilor. Prin această restrîngere involuntară, G. Călinescu mai curînd revine la poezia veche a lui Dante, decît accede la poezia nouă, postromantică. Lirismul modem rezervă un loc privilegiat în special simbolisticii personale şi operează numai accidental cu mituri, pe care. şi atunci cînd le are în vedere, le modifică profund, făcîndu-le de nerecunoscut. Chiar şi purismul are la G. Călinescu o accepţie ambiguă din pricina interpretării date simbolului. Cazul cel mai izbitor îl înfăţişează analiza poeziei *Noi* a lui

Octavian Goga în *Principii de estetică,* ale cărei idei conducătoare vor fi aplicate în *Istoria literaturii* întregii creaţii a poetului ardelean. Textul călinescian a devenit celebru (ed. II, p. 609): „Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutili şi nu turme? De ce toată lumea cîntă coral? De ce apele au grai? De ce toţi plîng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este acelaşi ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlink". Mitul edenic, adică un simbol cultural, îl ajută pe critic să răspundă la chestiunea misterioasei ritualităţi. Ne-am afla într-un paradis, ca acela biblic, în care însă fericirii i s-a substituit nefericirea. Interpretarea duce în linie dreaptă la Blaga cu al lui *Paradis în destrămare:* numai că la Goga puritatea lirică este „alterată" vădit de reprezentări istorice şi geografice limpezi. *Noi* este o poezie de tip tradiţional, în care un motiv universal - acela al edenului - slujeşte o idee socială şi naţională. Nici vorbă nu poate fi de poezie pură. Comparaţia cu Maeterlink este forţată. *Cintecul* acestuia, asemănător cu *Romanţa cheii* a lui Minulescu, este o poezie simbolistă bazată nu pe hieroglife adevărate, ci pe nişte false simboluri, a căror repetare mecanică sugerează un mister inexistent: trei surori oarbe se urcă într-un turn, luminîndu-şi calea cu trei lămpi de aur, aşteaptă acolo vreme de şapte zile venirea regelui şi aşa mai departe. Simbolurile numerice (trei, şapte) pot fi mistice, la origine, cum spune G. Călinescu, dar în poezia lui Maeterlink nu contează deloc acest aspect, ci numai misterul izvorît din invocarea lor. Nu există nici un sens ascuns (şi în general nici un fel de sens). La Goga există însă unul iar accentul nu cade pe forma goală ca la poetul flamand. Analiza lui G. Călinescu este abuzivă şi răspunde dorinţei criticului de a unifica sub semnul lirismului absolut întregul cîmp poetic: nu numai poezia modernistă şi avangardistă, dar şi aceea veche. Ceea ce se dovedeşte o utopie: semnificativă totuşi pentru monolitismul teoretic al criticii şi poeticii din acest secol, deseori ispitite să extrapoleze proprietăţile unui anumit modernism la toată poezia de azi şi de ieri.

13. Modernism: Ion'Barbu

Poezia lui Ion Barbu ilustrează foarte bine acel lirism pur, îndreptat spre absolut, pe care îl proclamase Edgar Poe. De altfel, autorul *Jocului secund* a fost şi teoretic cel mai de seamă promotor la noi al conceptului poesc de lirism, susţinut atît împotriva tradiţiei, cît şi împotriva scandalului avangardist.

Comentînd volumul consacrat de E. Lovinescu poeziei moderne, I. Barbu se referă la tradiţionalism în următorii termeni: „...Lirica nouă nu are de combătut tradiţionalismul ca atare, ci *numai tradiţionalismul timid.* A înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu şi Conachi înseamnă a pacta cu accidentalul şi particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanităţi clare: a Greciei, chenar ingenuu şi rar, ocolind o mare. Intuiţia acelui suflet e o favoare a zeilor" *(Versuri şi proză,* BPT, 1970, p. 211). Evocînd pe Keats (care, „neştiutor de greacă, avea preştiinţa Greciei"), poetul *Jocului secund* împinge rădăcinile adevăratei poezii moderne pînă la „oda pindarică", visînd la repetarea „lirismul absolut" al anticilor, singurii stăpînitori pe „faptul poetic iniţial: cununa înflorită şi Lira" (interviul acordat lui F. Adercaîn 1927, op. cit., p. 177). Opţiunea este reformulată în *Cuvîntul către poeţi* din 1941: „în tinereţe, am aruncat discuţiei cuvîntul de *lirism absolut...* Să înţelegi între graţios şi Graţie, între încîntare şi Mîntuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decît artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii, starea de geometrie, şi, deasupra ei, extaza" (p. 232). întîlnirea dintre poezie şi geometrie este un leit-motiv la Ion Barbu (interviu acordat lui I. Valerian, p. 171): „Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă". Sau. vorbind despre Moreas, (p. 260): „Domeniul poeziei nu e sufletul integral, ci numai acea zonă privilegiată unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseţi inteligibile: înţelegerea pură, onoarea geometrilor."

Se înţelege şi de ce nu poate accepta Ion Barbu avangardismul, pe care-1 consideră, la un loc cu altele „poezie leneşă". In articolul cu acest titlu, el spune: „Poezia leneşă e foarte adesea o poezie vivace şi coincide atunci cu stînga modernistă sau cu modernismul scurt" (p. 215). Lui I. Valerian îi declarase la fel de net (p. 173 - 174): „Consider poezia suprarealistă franceză iremediabil ratată prin inadaptarea tipului social, intelectual şi retoric la marele romantism. Fiind o atitudine de vis şi extaz, poezia trece pe deasupra oricărui accident", îl preţuieşte în schimb pe Mallarme, a cărui experienţă s-ar aşeza „într-un Absolut, într-un fel de antihistorism", şi pe Rimbaud, pentru a fi creat o „metodică a delirului" şi „o introducere în conştiinţa extatică a lumii sensibile", încordîndu-şi lirismul pînă la a nu exprima nimic contingent, nici o „confidenţă", „sinceritate", „disociaţie" (păcatele arghezianismului) (conferinţa din 1947). în *Poezia domnului Arghezi,*

scrie (p. 206): „Versul căruia ne închinăm se doyedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă la a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru". De la Poe, Baudelaire şi Mallarme, puţini poeţi moderni au fost la fel de clari ca I. Barbu în înfăţişarea condiţiei modernismului ca poezie absolută şi pură.

În conferinţa despre Jean Moreas, I. Barbu afirmă la un moment dat: „Cîteodată, unii se plîng de ermetismul lui Moreas. Dacă nu e vorba de dificultăţile ridicate de datele mitologice - pe care le pot rezolva dicţionarele - nici de cele provocate de concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziţie este izgonită, atunci nu poate fi vorba decît de un singur ermetism: acel copleşitor curent de gînduri şi de emoţii orfice, acompaniament grav şi subteran al unora din stanţe parcă" (p. 263). Iată un pasaj extrem de semnificativ pentru cine ar dori să analizeze poezia însăşi a lui I. Barbu. Sînt indicate în el trei feluri în care poezia poate fi ermetică şi lirică şi pe care poetul le-a urmat pe rînd în creaţia proprie: există, mai întîi, la el o poezie de simboluri culturale, de mituri, necuprinsă în *Joc secund',* vine la rînd poezia concentrată şi eliptică, din ciclul titular al singurului său volum; în sfîrşit, avem poemele din ciclul *Uvedenrode,* cărora autorul le-ar putea aplica pe drept cuvînt numele de ermetice şi în care mitologia „de dicţionar" de la debut s-a resorbit într-un orfism substanţial şi obscur. Mi se pare că Ion Barbu n-ar fi greşit deloc dacă, în loc să caracterizeze pe Moreas, s-ar fi caracterizat pe sine însuşi.

Singurul critic care a privit evoluţia poeziei barbiene sub acest unghi a fost Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. II, Minerva, 1974). Nu s-a acordat suficientă atenţie faptului că ipoteza respectivă răstoarnă optica impusă de critica interbelică şi repetată, cu unele nuanţe, de către majoritatea exegeţilor contemporani. Premisa studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu este aceasta: marcat de ideea baudelairiană a *Florilor răului,* ca volum unitar şi riguros construit, diferit de culegerile de versuri ale romanticilor, I. Barbu şi-a structurat *Jocul secund* în mod conştient prin inversarea ordinii cronologice în care poeziile fuseseră scrise şi tipărite în reviste. Volumul din 1930 se deschide cu poeziile cele mai recente şi se încheie cu cele mai vechi, dacă le exceptăm pe cele de debut, lăsate pe dinafară. Care să fie motivul acestei procedări? Ov. S. Crohmălniceanu îl leagă de natura poeziilor. Ciclul titular, aşezat la început, ar înfăţişa un lirism de extază mistică, nutrit de viziuni fulgurante şi de exprimări sibilinice. Este treapta cea mai înaltă şi cea mai pură la care poate nădăjdui poezia. Poetul ar fi fost cpnştient

că nici chiar marii creatori nu se pot fixa pe această treaptă, trebuind să facă inevitabile concesii relativului, adică, aşa cum spune el însuşi în *Citvînt către poeţi:* „vălului de aparenţe şi încîntare, fîlfiitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi". Ciclul al doilea din volum, *Uvedenrode,* înseamnă un nivel mai jos al lirismului, care devine ermetic şi iniţiatic, cu alte cuvinte descifrabil, pentru că operează cu hieroglife. In sfîrşit, ciclul *Isarlîc* reprezintă treapta inferioară, a poeziei lumeşti, pitoreşti şi senzoriale, în loc să ordoneze cronologic poeziile, ceea ce ar fi oferit o pîine de mîncat istoricilor literari, poetul a preferat această scară descendentă, care ar putea indica faptul că şi-a socotit el însuşi aspiraţia spre absolut irealizabilă iar cariera un eşec. De aceea nici n-ar mai fi scris poezie după 1930, dacă exceptăm unele compoziţii ocazionale.

Nu e greu de văzut că teza criticului contrazice chiar şi în amănunte o parte din analizele anterioare. Dacă (spre a da un exemplu) pentru G. Călinescu ermetismul din ciclul *Joc secund* este doar gramatical, acela din *Uvedenrode* fiind mai profund, pentru Ov. S. Crohmălniceanu, lucrurile stau exact pe dos, simbolistica topică din *Oul dogmatic* şi din restul poeziilor din *Uvedenrode* înfăţişînd o abdicare de la pretenţia de maximă spiritualitate pe care o descoperim în ciclul *Joc secund.*

înclin să dau dreptate perspectivei adoptate de Ov. S. Crohmălniceanu. Voi introduce doar o nuanţă, indispensabilă pentru tema eseului meu. Experienţa pe care I. Barbu a încercat-o în volumul său şi-a avut adversarul cel mai redutabil în însuşi temperamentul poetului: idealul absolut şi purist, de sorginte mallarmeană, s-a confruntat permanent la el cu un puternic senzualism, cu înclinaţia evidentă spre lumesc şi biografic, într-o mare măsură, toate poeziile lui I. Barbu sînt, măcar în punctul de plecare, ocazionale sau biografice. Autorul însuşi considera poemul *Uvedenrode* „o extremală a producţiunii mele, scrisă sub obsesia unei clarităţi iraţionale, deşi la bază stă o experienţă personală: aş putea zice: o poezie ocazională" (p. 174). Linia despărţitoare dintre biografism şi puritate e greu de urmărit la I. Barbu: dar e sigur că ea traversează întreaga creaţie. S-a observat de mult că poetul *Jocului secund* era un temperament dionisiac, al cărui ideal a fost să scrie o lirică apolinică. O analiză minuţioasă, capabilă să separe zgura contingenţă de spiritualitatea absolută, a întreprins Marian Papahagi într-un eseu din *Critica de atelier* (Cartea Românească, 1983). Exemplul ales de el este chiar poezia inaugurală din *Joc secund,* una din cele mai pure, ca mijloace, arte poetice din toată literatura lumii, a cărei temă este chiar

proclamarea unui lirism absolut. (Ov. S. Crohmălniceanu vorbeşte, în legătură cu ea de „melos criptic" şi de apropiere a poeziei de „extaza mistică" prin „sublimarea ideală a lucrurilor şi «purificarea» limbajului pînă la muzicalitatea lui integrală"). Marian Papahagi dovedeşte că poezia a fost la origine o erotică ocazională.

Desigur „purificarea" sau „restrîngerea" lirică nu sînt întotdeauna la fel de uşor de constatat. Dar nu rămîne mai puţin evidentă năzuinţa lui I. Barbu - atît de senzual altminteri şi cu un gust atît de pronunţat pentru pitoresc - către un limbaj de o iraţională limpezime, nemimetic şi degajat de deşeurile subiectivităţii. Dificultatea majoră a poeziilor sale constă mai puţin, cum se crede, în dificultatea simbolurilor şi mai mult în puritatea lor nenoţională. Poemele simbolice s-au bucurat de o mai mare atenţie din partea exegeţilor, dar problemele puse de ele sînt de o natură mai clasică. Am examinat, în alt capitol, din acest unghi *Oul dogmatic* şi observaţiile de acolo pot fi generalizate fără riscuri. Ceea ce continuă să asigure poetului reputaţia de obscuritate trebuie însă căutat în poeziile pure din ciclul *Joc secund* şi care reprezintă un triumfal modernismului de tip mallarmean.

lată Mod:

Te smulgi cu zugrăviţii, scris în
zid La gama turlelor acelor
locuri, întreci oraşul pietrei
limpezit De rouă harului arzînd
pe blocuri,

O ceasuri verticale, frunţi tîrzii! . •,
.
Cer simplu, timpul, Dimensiunea, două:
Iar sufletul impur, în calorii,
Şi ochiul, unghi, şi lumea aceasta — nouă.

lnaltă-n vînt te fringi, să mă
aştern O, iarba mea din toate
mai frumoasă, Noroasă pata-
aceasta de.infern! Dar ceasul -
sus; trec valea răcoroasa.

Primul critic care a interpretat-o este, după ştiinţa mea, Tudor Vianu în *Poezia lui Ion Barbu,* 1935. Părerea lui Tudor Vianu, preluată tacit şi de alţii, porneşte de la afirmarea unor „trepte ale viziunii" lirice. *Mod* ar ilustra înălţimea maximă a perspectivei, cînd formele realului sînt cu totul anulate prin îndepărtarea ochiului. Poezia, spune criticul,

„descrie o astfel de vedere asupra lumii, dintr-un zbor absorbit de zenit". Şi: „Nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea: cuprinderea lumii din puncte din ce în ce mai înalte, pînă în clipa cînd ochiul n-o mai zăreşte decît ca o pată şi pînă cînd o depăşeşte într-o realitate afară de timp... Acolo, în regiunile spiritului pur, dincolo de valea răcoroasă a lumii, ceea ce poetul contemplă sînt esenţe, idei nereprezentabile."

Din aceste observaţii două mi se par a nu comporta nici un fel de discuţie: faptul că poezia sugerează o mişcare ascensională şi dispariţia, în punctul de sus al contemplării, a majorităţii elementelor concrete ale realului. Ambele sînt verificate şi de alte poezii barbiene. Chiar dacă nu, în toate, la fel de clară, tendinţa poetului de a înlocui reprezentarea lumii prin simple sugestii referitoare la esenţa ei rămîne o constantă a liricii lui preocupată, cum spune tot T. Vianu, de „viaţa în spirit". Să notăm existenţa unor astfel de pasaje spiritualizate şi în *Poartă, Orbite* sau *Izbăvită ardere.* Tehnica poetului e perfect edificatoare mai ales în cea dintîi dintre acestea, unde, după o strofă încă bogată în elemente senzoriale, indicînd o atmosferă de dimineaţă timpurie, cînd întunericul face loc luminii:

Suflete-n pătratul zilei se conjugă.
Paşii lor sînt muzici, imnurile -
rugă. Patru scoici, cu fumuri de
iarbă de mare, Vindecă de noapte
steaua-n tremurare.

urmează o alta în care, printr-o mişcare de translare, fiecărui motiv descriptiv pare a-i corespunde unul spiritual:

Pe slujite vinuri, frimitură-i astru.
Munţii-n spirit lucruri într-un pod
albastru. Raiuri divulgate, îngerii
trimesi Fulgeră Sodomei fructul de
măceş.

înroşirea cerului matinal de către soare este sugerată aici, oarecum în stilul lui Gongora, prin referinţe biblice.

Să revenim la *Mod.* Există în ea, ca şi în vecinele de ciclu, o intenţie descriptivă peste care nu avem dreptul să trecem nepăsători, întîia întrebare este chiar aceea de a şti ce anume descrie poetul. Tudor Vianu e de părere că 1. Barbu înfăţişează în *Mod* un oraş care, tot mai de sus contemplat, îşi pierde conturile şi formele reale, începînd să semene cu o „pată noroasă". Eminescu zicea: „Privesc oraşul furnicar -

Cu oameni mulţi şi muri bizari...". La poetul *Luceafărului* lipseşte înălţarea ochiului iar oraşul, mereu de aproape privit, rămîne reprezentat destul de „realist". Dacă citim cu atenţie poezia lui I. Barbu, ne atrag atenţia cîteva lucruri nepotrivite cu interpretarea lui Tudor Vianu. Faptul că ar fi vorba despre un oraş se bazează pe două sugestii deopotrivă de discutabile: „oraşul pietrei" care poate fi doar o metaforă pentru lumea materială şi inertă, existentă în afara spiritualităţii, şi „blocurile" din versul următor, care nu au nici o legătură cu edificiile moderne purtînd acest nume, ci mai degrabă cu pietrele de dinainte; e mai bine să vedem aici blocurile de piatră şi nimic altceva. Un alt comentator crede a identifica aici tema transcenderii cotidianului (Dorin Teodorescu, *Poetica Ini Ion Barbu,* Scrisul Românesc, 1978, p. 102). însă nu avem nici un indiciu că *Mod* pleacă de la vreo imagine a cotidianului, ci numai, eventual, de la una a contingentului. In lumina acestor interpretări, şi alte versuri sînt obscure: „Te smulgi cu zugrăviţii, scris în zid..." Ideeade levitare pare a-i fi venit aici poetului de la imaginea sfinţilor zugrăviţi pe pereţii bisericilor. Nu cumva el priveşte o frescă, o pictură murală bisericească? Dacă admitem că, la fel cum în *Lemn sfmt* este contemplată o „icoană veche", în *Mod* peisajul nu e unul real (oraşul), ci unul pictat, lucrurile devin ceva mai clare. Toată lumea cunoaşte impresia de mişcare liberă, aeriană, ca un zbor, a figurilor de pe pereţii bisericilor. Corpurile sînt surprinse acolo într-un fel de stare de imponderabilitate. Aceasta putînd fi motivul iniţial pe care au căzut ochii poetului, să ne imaginăm că el, (adresîndu-se sieşi; la persoana a doua) îşi compară nevoia sufletească de ascensiune („la gama turlelor acelor locuri") cu aceea a sfinţilor zugrăviţi în biserici, asemeni cărora el este „scris în zid". „Oraşul pietrei" ar fi, atunci, lumea de jos de pe care picioarele sfinţilor s-au desprins, pe care abia o mai ating: plutirea aceasta, orientată în sus, e scăldată în „rouă harului", ce arde pe blocurile de piatră.

Să mergem inai departe, într-o primă versiune poezia se intitula *în plan.* Explicaţia titlului primitiv ne-o dă strofa a doua, dar ea devine cu atît mai plauzibilă, cu cît nu ne gîndim- la un peisaj real, ci la unul pictat. E o lume cu două dimensiuni, contemplată de acel ochi-unghi care apare şi în finalul poeziei *Grup* („ochi în virgin triunghi tăiat spre lume") şi care este o metaforă pentru ochiul divin. Iată deci cum se leagă totul: ochiul dumnezeiesc, adică spiritual, al poetului cuprinde întreaga semnificaţie a tabloului ascensiunii, vede, în definitiv, în el *un mod de a fi* al lumii (foarte caracteristic pentru poezia barbiana).

Strofa a treia seamănă cu o invocaţie, adresată ierbii „din toate *mai* frumoasă", care se fringe în vîntul stîrnit de zborul fanteziei. pe această iarbă crescută în spaţiile înalte ale spiritului, poetul îşi aşterne patul, odată ajuns în „valea răcoroasă" a spiritului pur. Privirea ultima aruncată în jos nu mai distinge decît o „pată noroasă de infern": lucrurile se amestecă, se confundă. Ca şi sfinţii de pe murii bisericilor, în acest prag al empireului, poetul respiră pacea spirituală şi pierde contactul cu mediocritatea de piatră a lumii. Sufletul „impur în calorii", încărcat de omenească afectivitate, a cedat definitiv locul unei priviri a spiritului absolut.

N-am pretenţia de a lămuri toate ambiguităţile poeziei, ci doar de a lichida o anumită incoerenţă a lecturilor anterioare, marcînd totodată ideea că privirea lirică nu citeşte lumea, ci desluşeşte esenţa ei abstractă. Titlul iniţial al poeziei ne trimite la un peisaj cuprins între laturile unui tablou. Dar nu este doar atît: e vorba la I, Barbu de o lirică a *vederii plane,* ridicate pe abandonarea aceleia obişnuite, care conferă, ea, realităţii o a treia dimensiune, de adîncime. Există două feluri de a contempla poetic universul: sentimental şi spiritual, în alte cuvinte, uman-emoţional şi divin-geometric. Ele dau naştere la două feluri de poezie. *Mod* conţine experienţa trecerii de la una la alta. în aceasta constă „purificarea" poeziei, pînă la a nu mai oglindi decît figura geometrică a spiritului însuşi, întreg volumul *Joc secund* o ilustrează chiar dacă începe cu sfîrşitul.

Ov. S. Crohmălniceanu 1-a inclus pe Ion Barbu în categoria poeţilor puri. Lucrul e adevărat pentru ciclul *Joc secund,* dar nu şi pentru celelalte două, în care găsim o poezie hermetică (diferenţa am explicat-o mai devreme), realizată fie prin simboluri culturale, fie prin simboluri atopice. în ce mă priveşte, disting altfel, şi anume între o poezie simbolică propriu-zisă, al cărei hermetism poate fi descifrat cu ajutorul dicţionarului de simboluri, şi una de simboluri fără precedenţă, al cărei hermetism e mai ales chestiune de limbaj „defectiv". Tocmai trecerea de la simbol la poezia pură, prin veriga unei expresivităţi „defective", marchează originalitatea volumului din 1930. Şi iată cum: versurile din ciclul final *(Isarlîc)* indică o receptare senzorială şi sentimentală a lumii, care are densitate, culoare, sunet şi e promiţătoare de prea umane voluptăţi, în ciclul median, realul se alegorizează: poemele ascund concepte, idei, sau ne instruiesc, în chip superior didactic, de sensul universului *(Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunţile necesare).* E o formă tranzitorie, în fine, în *Mod* şi în celelalte poezii din primul ciclu, nu mai aflăm reprezentări senzoriale, ci o lume redusă la două

dimensiuni, abstractă şi spiritualizată. „Iarba" din *Mod* se deosebeşte de „oul" din *Oul dogmatic* întrucît nu are concept. Conceptul „oului"' era acela al universului *in stătu nascendi',* dar „iarba", fără a fi „reală", descrisă mimetic, nu mai are vreun simbol descifrabil. Procesul de metamorfozare e dus mai departe: cuvintele nu se mai despică în imagini şi lucruri, în simboluri şi semnificaţii. Această poezie nu se mai bazează pe *substituirea* (perifrază) unui lucru sau a unui concept printr-un cuvînt, ci pe *identificarea* lor. T. Vianu are dreptate: imaginaţia poetului operează cu *universalia ante rem,* populează, adică, această lume nouă de nume. La limită, poezia pură a lui Ion Barbu este expresia unui spirit nominalist. *De* ce a preferat poetul să răstoarne cronologia, aceasta este mai mult o problemă de psihologie artistică; a vrut, probabil, să arate, mai întîi, punctul terminus al aventurii lui lirice, acel absolut dincolo de care încetează domeniul însuşi al artei, coborînd apoi spre zonele ei mai umane şi mai banale, spre văile contingentului şi ale biograficului.

Puritatea absolută încheie nu numai o experienţă personală, ci şi una care este a modernismului în întregul lui, ca vis al unei poezii lirice şi spirituale prin excelenţă.

14. Primul avangardist: Rimbaud

Un cu totul alt „ton" ne întîmpină în poeziile şi în poemele în proză ale lui Rimbaud. *Une saison en enfer* debutează astfel (în traducerea lui N. Argintescu- Amza):

„Odinioară, dacă-mi amintesc bine, viaţa mea închipuia un ospăţ în care toate inimile se deschideau, în care curgeau vinurile toate.

într-o seară, am aşezat pe genunchii mei Frumuseţea. Şi mi s-a părut amară. Şi am ocărît-o.

M-am înarmat împotriva justiţiei.

Am luat-o la fugă. O, vrăjitoare, o, năpastă, o, ură, vouă v-a fost încredinţată comoara mea!

Am izbutit să sting orice nădejde omenească din cugetul meu. Am ţîşnit asupra bucuriilor, asupra oricăreia, într-un salt surd de fiară năprasnică, cercînd s-o gîtui.

Pe călăi i-am chemat, pentru ca, în clipa pierzaniei, să le pot muşca patul puştii. Am chemat plăgile pentru a mă putea înăbuşi în nisip, în sînge. Nenorocul mi-a fost zeu. în noroi m-am întins. M-am uscat sub văzul fărădelegii. Iar nebuniei i-am jucat renghiuri grozave.

Primăvara mi-a dăruit hohotul hidos al nerozilor.

însă, iată că mai deunăzi, tocmai în clipa în care eram pe cale să scot ultimul horcăit, mi-a venit gîndul să caut din nou cheia ospăţului de odinioară ...

Aproape nu e nevoie să cunoşti circumstanţele în care a fost scris poemul de mai sus, ca să-ţi dai seama, de la primele rînduri, că el 'promite să relateze o experienţă cu totul diferită de aceea a moderniştilor: şi, încă, într-o formă care nu seamănă deloc cu a lui Mallarme, cu a simboliştilor şi cu a descendenţilor lor. *Anotimpul în infern* se referă la prietenia tragică dintre Rimbaud şi Verlaine, sfîrşită cu focul de revolver tras asupra celui dintîi de către cel din urmă, în hotelul de la Bruxelles. într-o scrisoare către Dealahay, Rimbaud îşi numeşte poemul o carte „stupidă şi nevinovată". El este impregnat de biografism în toţi porii şi, chiar dacă n-am şti ce 1-a determinat, 1-am citi în acelaşi fel. Autorul mărturiseşte a se fi despărţit de inocenţă: ospăţul la care toate inimile i se deschideau şi la care curgeau toate vinurile e de domeniul trecutului, încercarea de a se întoarce la el eşuează. Poemul transcrie, ca un jurnal intim, zbuciumul unui suflet chinuit de focul veşnic al gheenei. Odată cu trecutul e părăsită şi acea poezie pe care Rimbaud o scrisese mai devreme. Aluziile la ea se pot descoperi pretutindeni în poem. Ocărînd Frumuseţea, poetul se leapădă de iluziile artei sale din prima tinereţe. Cuprins de dezgust este Rimbaud şi faţă de lumea în care trăise. Un individualism disperat îl împinge să conteste orice ordine socială prestabilită, începînd cu justiţia şi să se scufunde într-o ură sălbatică. Renunţînd la omeneştile speranţe, se simte ca un condamnat la moarte, bucuros să ispăşească, şi convins totodată că numai poate trăi decît în fără-de-lege şi nebunie. Dintre toţi poeţii pe care i-a cunoscut, doar Baudelaire îi mai stă într-o privinţă aproape. Moderniştii, la rîndul lor, vor întoarce spatele atît unora din temele care inspirau amoralismul rimbaldian, cît şi mijloacele la care poetul *Anotimpului în infern* recurge spre a le exprima.

înainte de orice, deosebită de a moderniştilor este ideea însăşi de poezie pe care şi-o face Rimbaud. Comentatorii operei sale au identificat, oarecum superficial, motivul respingerii Frumuseţii ca pe un gest antiparnasian. Este ceva mult mai mult în atitudinea poetului şi anume refuzul acelei frumuseţi transcendente şi absolute care hrăneşte o mare' parte a liricii noi, de la Poe la Ion Barbu şi de la Mallarme la Valery. Pentru Rimbaud, literatura nu este un zeu atotputernic şi el nu-i construieşte un templu ca acela în care se săvîrşea, prin mijlocirea unei

liturghii subtile, sacerdoţiul modernist. Moderniştii se limitau la un lirism de esenţe care fumegau în alambicuri rafinate: ei opuneau poezia şi viaţa, instaurând un cult divin al artei. Edmund Wilson a preluat de la Gide această teză şi a dezvoltat-o în *Axel's Castle* în 1931, unde susţine că simbolismul (extinzînd termenul la întreaga mişcare modernistă) s-a constituit prin refuzul vieţii în numele artei şi, .ca un corolar, prin propunerea unei estetici lipsite de etică. Titlul studiului lui Wilson are în vedere un poem dramatic al lui Villiers de L'Isle Adam, apărut postum în 1890 prin grija lui Mallarme şi Huysmans, în care e vorba de un tînăr bogat, frumos şi inteligent, "pe nume Axei, care trăieşte izolat într-un castel din Pădurea Neagră. Tînărul se sinucide, împreună cu iubita lui, neavînd alt motiv decît lipsa dorinţei de a trăi. El este prototipul tuturor simboliştilor, care întorc spatele vieţii, preferind solitudinea şi ermetismul filosofic, spiritismul şi astrologia, afirmă criticul american, în pofida interesului său pentru unele din aceste lucruri, Rimbaud se situează în fond la antipodul orientării ca atare, în miezul marilor lui poeme *(Un anotimp în infern* şi *Iluminări)* aflăm neputinţa de a reduce totul la absoluturile artei: spirit etic prin excelenţă, Rimbaud nu exclude nici o valoare legată de viaţă: individualismul, socialul, libertatea, mistica, revoluţia, crima, ocultul, familia burgheză, bîlciul şi kitschul. E un revoltat împotriva civilizaţiei şi un profet al apocalipsei. M. Raymond scrie pe drept cuvînt: „Demonul lui Rimbaud este demonul revoltei şi al destrucţiei. El consideră că «vremea asasinilor» a venit. Ceea ce numim civilizaţia şi omul occidental, iată prada asupra căreia visează să se repeadă în primul rînd, ca un animal feroce. Statul, ordinea politică şi constrîngerile ei, «fericirea statornicită», modul convenţional în care se desfăşoară dragostea şi viaţa de familie, creştinismul, morala, într-un cuvînt, *toate produsele spiritului uman,* sînt negate şi ridiculizate" (op. cit., p. 88). Dacă Mailarme dorea să purifice poezia pînă la exprima vidul celei mai pure subiectivităţi, Rimbaud îi implîntă stindardele în inconştientul şi în viscerele subiectivităţii, în locul *nimicului* care-1 obseda pe Mallarme, el vrea să dea expresie *totului.* O libertate absolută, vecină cu anarhia şi cu nebunia, îşi stabileşte astfel imperiul ei neţărmurit, căruia nimic din ceea ce este'uman - nici chiar subumanul sau supraumanul - nu-i este străin. Faptul de a fi renunţat la poezie cînd abia împlinise 21 de ani nu doar adaugă o enigmă - una dintre atîtea - destinului acestui tînăr genial, ci ilustrează importanţa pe care el o acorda valorilor existenţei. Rimbaud a făcut din viaţa proprie un instrument de verificare a libertăţii rîvnite: acolo unde poezia însăşi, arta, frumuseţea s-au dovedit neputincioase, el şi-a pus în joc spiritul şi trupul.

Dar nu înainte de a împinge poezia la limită. O limită care nu e aceea a lui Mallarme. Stranii, poemele lui Rimbaud nu sînt din pricina golirii lor, pe calea alchimiei moderniste, de orice referire la contingent, la real, ci din pricina libertăţii cu care sînt concepute şi scrise: „Verbul poetic accesibil - dacă nu astăzi, mîine - tuturor simţurilor": iată ţelul poetului, în acest vîrtej de senzaţii, idei, sofisme şi vrăji, care este libertatea absolută, regăsim sfărîmăturile celei mai banale realităţi. Obscuritatea se datorează impurităţii, amalgamului: halucinaţiile cresc dintr-o imagine realistă, ca nişte plante ciudate dintr-un buruieniş năvălitor şi sălbatic, în visele profunde ale lui Rimbaud zac resturile meteoritice ale realităţii cotidiene şi ale biografiei proprii.

în ordinea temelor de inspiraţie, avangardismul rimbaldian este deschis către recrearea unei lumi complete şi răsunînd de ecourile blestematei civilizaţii moderne, în *Iluminări* găsim toate aspectele imaginabile ale existenţei de zi cu zi (chiar dacă discursul pare - şi este - deseori enigmatic şi incoerent): „oraşul, cu fumul său şi cu zgomotul atelierelor de ţesut", cartierele mărginaşe de cocioabe, în care se văd „frînghiile" de rufe sau se aud „arii populare" şi „rămăşiţe ale imnurilor publice", Londra, de la finele secolului, expresie a barbariei arhitectonice moderne, cu „deşertul (ei) de asfalt", cu bîlciurile şi petrecerile ei populare. Curiozitatea poetului e atrasă de toate straturile realităţii şi nu se înspăimîntă de cotloanele mizere ale infernului citadin, nu ocoleşte nici naivitatea înduioşătoare a cîmpurilor presărate cu iazuri şi păduri. Poetul spune ceea ce vede, cu „sinceritate" şi cu „uimire", alegînd atît calea plină de ciulini, necurăţată şi greoaie a prozei, cît şi pe aceea fermecător-desuetă a romanţei populare, a „refrenurilor neghioabe, a ritmurilor naive", în tot acest talmeş-balmeş tematic şi stilistic, sălăşluieşte o etică a revoltei: este trăsătura cea mai remarcabilă a operei lui Rimbaud, în care nu regăsim nimic din purismul estetic, din idealul absolutului modernist.

15. Manifestele avangardei

Scrie M. Raymond: „«Libertatea totală a spiritului», considerată imediat după război drept binele suprem, revolta împotriva faptelor şi condiţiile înseşi ale existenţei, negarea aparenţelor sensibile, ducîndu-i pe linii la credinţa în supranaturalul divin şi pe alţii la conceperea unei suprarealităţi, iar pe de altă parte, fluxul poetic în proză, răspunzînd nevoii de traducere fidelă a emoţiei, a «inspiraţiei», sînt cîteva din

căile de evoluţie a poeziei revoluţionare; căi în al căror punct iniţial se schiţează, în clar-obscur, chipul lui Rimbaud." (op. cit., p. 94). Nu poate, într-adevăr scăpa nimănui asemănarea dintre programul rimbaldian şi acela cu care debutează după 1900, avangarda istorică. Iată ce promite Marinetti în 1909 în primul manifest futurist (apud. M. Raymond): „Vom cînta marile mulţimi agitate de muncă, plăcere sau revoltă; mareea polifonică şi multicoloră a revoluţiilor în capitalele moderne; vibraţia nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor sub violentele • lor lune electrice; gările vorace înghiţind şerpi de fum; uzine suspendate în nori de sforile fumurilor care ies pe coşuri."

Rimbaldian este şi *Manifest către tinerime* publicat de I. Vinea în „Contimporanul" din 1924 (citat după antologia lui Marin Mincu *Avangarda românească,* Minerva, 1983):

Jos Arta
căci s-a prostituat!
Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor
de orice vîrstă;
Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve; Literatura, un clistir răsuflat;
Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi; Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare etc.

Iar Tristan Tzara leagă, în aceiaşi termeni, poezia de acţiunea socială, în *Essai sur la situation de la poesie* (în *Le Surrea/isme,* Textes et debats, Le livre de poche, 1984, p. 78):

„Une poesie agissant independamment et detachee de l'ensemble des phenomenes de la vie... peut-on consacrer sa vie â la poesie quand le moindre mouvement de rue, un peu plus vif que l'ordinaire, vous fait sursauter, vous fait croire que tout espoir ri'est pas perdu? Agir, reelement agir! Mais Ies faits sont la dans toute leur nue cruaute. Plus d'une fois ils nous mettront devant le dilemme: abandonner ou continuer nos efforts: La Revolution sociale n'a pas besoin de la poesie, mais cette derniere a bien besoin de la Revolution."

Dar nu e vorba numai de atît. Fără a intra în detaliile (de altfel, bine cunoscute) ale avangardei, să enumerăm cîteva din principiile care au constituit-o, de la futurism şi expresionism la suprarealism. în ochii lui Marinetti, futurismul trebuia să fie o adaptare a poeziei la ritmurile lumii moderne, la o eră a tehnologiei. Limbajul însuşi trebuia eliberat de constrîngerile sintactice pentru a deveni capabil să exprime viteza

modernă: noul flux spontan de analogii cerea o tehnologie nouă a comunicării. Şi ea nu era doar verbală, căutînd sprijin în vizualitate aranjînd adică tipografic poemul de o manieră necunoscută înainte, în revista „Integral" din 1925, Mihail Cosma socotea că futurismul a „epuizat dinamica în detrimentul tuturor celorlalte forţe" (citatul ca şi următoarele, apud. M. Mincu): „Deci: cuvinte în libertate, succesiune de valori (plastice sau morale), descompunere de contururi. Viteză." Iar Paul Sterian scria în „Unu" din 1931: „Ceasornicul cu două auricule şi ventricule merge cu 150 km pe oră, sîngele facînd ocolul corpului în 1/5 dintr-o secundă. Cum vreţi să avem răbdare a merge în carul cu boi al poeziei parafrazatoare?" Expresionismul a fost, la rîndul lui, animat de o ideologie a revoltei, violenţei şi extremismului, chiar dacă, spre deosebire de celelalte mişcări, n-a avut caracter spontan, numele însuşi fiindu-i aplicat postfactum de către critici. Dadaismul a început cu tentativa de a înlocui expresia coerentă cu hazardul cuvintelor scoase din pălărie, reflectînd în fond aceeaşi dorinţă de a epata pe burghez, de a-i contesta tabla de valori etice şi estetice, prin humor bizar, arlechinadă, nonsens şi absurdităţi căutate cu lumînarea. Mai organizat, suprarealismul a năzuit să însumeze toate aceste impulsuri dezordonate. El a proclamat „revoluţia" în toate domeniile, în moravuri ca şi în politică, şi a făcut din logică un fel de „la bete noire" a artiştilor, recomandîndu-le în schimb limbajul „vital" al subconştientului, scrierea automatică, onirismul metodic, colajul, delirul interpretărilor. Originea rimbaldiană se vede cu ochiul liber. Nu numai prin principiul etic care guvernează schimbările, dar prin nevoia de a face din artă un instrument de cunoaştere şi de contestare a interdicţiilor, a locurilor comune, deopotrivă individuale şi sociale. In articolul intitulat semnificativ *Exasperarea creatoare - scriu, fiindcă viaţa mă exasperează,* publicat de Geo Bogza în „Unu" din 1931, tot ceea ce stătuse înainte sub semnul literaturii e contestat cu violenţă, ca „o bălăceală în confortabil", exprimînd „frumuseţi unse cu vaselină", incapabil să provoace „cataclisme", „flăcări": „Viaţa noastră e arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corozivă intentînd un drastic şi permanent proces lumii din afară şi nouă înşine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce «există», o exasperare împotriva a tot ce nu există." în fine, Ezra Pound, care a anticipat pe cont propriu, înainte de 1916, o parte din căutările • avangardei europene, precizează într-o *Retrospectivă* din 1918 că poezia adevărată nu trebuie să fie perifrastică, ci să „trateze" nemijlocit „lucrul", renunţînd la orice cuvînt de prisos, cultivînd „imaginea",

care traduce pe durata unei clipe „un întreg complex de ordin intelectual şi emoţional". Alte recomandări: dezadjectivarea limbajului, evitarea abstraciiilor şi a ornamentelor, abandonarea în mîinile filosofilor a ghicitului pithiac şi în aceea a pictorilor de peisaje a descrierii fastidioase *(Au coeur du travail poetique,* L'Herne, 1980).

16. Cazul Bacovia

întreaga poezie pe care am numit-o avangardistă (şi care nu trebuie confundată cu avangarda istorică) vine, pe o cale sau alta, din Rimbaud, Lautreamont şi Whitman (cel dintîi care a cîntat în poezie o locomotivă!), în epocă, dar şi după aceea, deosebirile dintre modernism şi avangardism n-au fost întotdeauna sesizabile. Am ales exemplul unui poet considerat aproape unanim simbolist (şi deci, modernist), la care apare însă, destul de limpede, linia de ruptură faţă de mişcarea din care s-a nutrit intelectualiceşte. E vorba de G. Bacovia. Recitit azi, el nu ni se înfăţişează ca un simbolist (şi cu atît mai puţin ca unul ortodox), ci ca un precursor al spiritului care se va manifesta după război în avangardism, în 1914, Bacovia a publicat în *Noua revistă română* o poezie intitulată *Nervi de toamnă* şi pe care a reluat-o în volumul *Plumb* sub titlul *în grădină.* Iată această poezie, care, departe de a constitui o excepţie, ne poate ajuta să definim mai bine bacovianismul. Sublinierile din text îmi aparţin:

Scîrţîie *toamna din crengi*
ostenite Pe garduri bătrlne, pe
streşini de lemn, Şi frunzele
cad ca un sinistru *semn In*
liniştea grădinii adormite.

O palidă fată cu gesturi-grăbite " .
Aşteaptă pe noul amor...
Pe cînd, discordant şi înfiorător
Scîrţîie *toamna din crengi ostenite.*

La prima vedere, avem aici multe din clişeele simboliste: „nervii", peisajul autumnal, grădina, fata palidă şi stîngace şi, mai presus de toate, atmosfera decepţionistă şi decadentă. Sub acest strat, de care critica a luat act numaidecît, întrevedem însă un altul, rămas ascuns pînă de curînd. Cuvintele subliniate aparţin acestuia din urmă. Poezia simbolistă era una a consonanţei, a armoniei muzicale, caracterizată de

o simţire discretă şi evazivă, fiind la ea acasă în rafinamentul lipsit de vitalitate şi chiar fad, dintr-un impuls aristocrat-artistic. La Bacovia însă, „scîrţîielile" ating urechea ca sunete „înfiorătoare" şi frunzele căzătoare produc pe retină imagini „sinistre". Registrul stilistic nu poate fi întîmplător, cu atît mai mult cu cît îl întîlnim pretutindeni în *Plumb.* Instinctul melodiosului, care conduce mîna tuturor moderniştilor, este absent în poeziile lui Bacovia, a cărui artă pare să învedereze o ureche nemuzicală sau, spre a nu se crede că o spun cu reproş, o ureche în stare să accepte disonanţa, zgomotosul, dezordinea sonoră. E ca şi cum muzica simbolistă ar fi executată la alte instrument decît acelea obişnuite. Viorile verlainiene scot, în mîinile lui Bacovia, sunete acute sau „rupte", ţipete de trompetă răsună histeric în versuri stîngace; pianul pare dezacordat; vocea femeii care cîntă în cafeneaua goală este „barbară".

În raport cu arta subtilă a simboliştilor, aceea bacoviană pare nespus de primitivă. Ea ne poate duce cu gîndul la pictura primitivă din jurul lui 1900, la Gauguin sau la Le Douanier Rousseau mai curînd decît la impresionişti. Primitivitate, vrea să spună, în acest caz, naivitate, renunţarea la procedeele sofisticate ale malarmeanismului şi cultivarea unui limbaj mai prozaic. Unele din abaterile lui Bacovia de la stilul dominant în epocă sînt resimţite încă şi astăzi ca „nepoetice": „Ninge grozav pe cîmp la abator", spune poetul în *Tablou de iarnă* şi continuă în acelaşi spirit care şochează urechea (prin dificultăţile de ritm şi printr-q sintaxă elementară, bazată pe repetiţia mecanică); „Şi sînge • cald se scurge pe canal; /Plină-i zăpada de sînge animal/ Şi ninge mereu pe-un trist patinor..." Anatol Vieru a remarcat într-un articol că o parte a muzicii moderne are tendinţa să revină la o tehnică repetitivă, simplă, după ce serialismul, redescoperind el însuşi variaţiunea, abandonase dezvoltarea tematică atît de caracteristică muzicii din secolul trecut. Un lucru asemănător îl observăm în poezie. Poezia tradiţională, inclusiv cea romantică, preferă dezvoltarea tematică, foarte complexă şi uneori în forme ample, epice. Variaţiunea apare în *Rondelurile* lui Macedonski şi, în general, în poezia simbolistă şi modernistă. Pentru ca, în fine, adeverind tendinţa spre simplificare şi mecanicitate, repetiţia primară să fie caracteristică lui Bacovia şi, cum vom vedea, avangardiştilor. Acest procedeu a reţinut atenţia criticilor de mult, dar el a fost greşit interpretat la început ca o dovadă de elerrientaritate. în ochii lui E. Lovinescu, al cărui gust s-a format la şcoala simbolistă, Bacovia trecea drept un poet lipsit de artificiu şi chiar de artă. Stridenţele, asonantele şi prozaismele lui îi păreau

criticului expresia unui suflet maladiv şi, cum se ştie, el reducea poezia bacoviană la o atmosferă comparabilă cu igrasia zidurilor umede, la simpla cenestezie netransfigurată liric. Eroarea provenea dintr-o idee de poezie care nu avea cum să accepte disonantul şi primitivul bacovian, „organele sfărîmate" ale lirei, de pe care ies sunetele cele mai bizare, şi nici imageria populară, „indiscretă" şi naivă din *Plumb.* Părerea aceasta a continuat să domine lectura lui Bacovia pînă tîrziu, mai exact, pînă cînd critica a intuit că poezia modernă nu e de un singur fel, că modernismul mallarmean nu o epuizează. Era şi greu de asimilat prozaismul *Plumbului* cu lirismul absolut şi pur al moderniştilor.

17. Avangardism: I. Vinea

Un caz încă şi mai interesant pentru confuzia pe care critica a întreţinut-o cu privire la poezia nouă ne oferă Ion Vinea. Tradiţia literară a conservat imaginea unuia dintre promotorii avangardei noastre istorice, dar cînd, în 1964, a apărut *Ora fintînilor,* singurul volum al poetului, amînat vreme de o jumătate de secol, critica tînără de atunci s-a arătat puţintel dezamăgită, în locul teribilistului Vinea ea descoperea un poet cuminte, sentimental şi nostalgic, în tonalităţi minore, aproape simboliste. Ce se întîmplase? Autorul reţinuse pentru volum numai anumite poezii, scrise, aproape sigur, în ultimele două decenii de viaţă, întrebarea care ar fi trebuit să se pună - dar nu s-a pus! - era dacă această producţie tardivă este cu adevărat caracteristică pentru opera lui Vinea în întregul ei. Comentatorii mai vechi au văzut diferenţele, dar nu au căzut de acord asupra valorii poeziilor. Unii au crezut că Vinea a devenit el însuşi abia după ce a renunţat la experimentele avangardiste şi că poeziile din *Ora fintînilor* îl exprimă mai bine. în acest sens merge opinia lui Ş. Cioculescu dintr-un articol publicat înainte de război, în care autorul subl'inia mai cu seamă „repulsia" poetului faţă de „vocabularul mecanic" avangardist. Alţi comentatori (Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Mincu) au căutat să marcheze contribuţia reformatoare. Oricum ar fi, există neîndoielnic în poezia lui Vinea un „instinct tropic", după expresia lui G. Călinescu, în stare să-1 facă „să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric". Aşadar, nu un singur Vinea s-a impus atenţiei criticilor, ci doi: avangardistul de la „Contimporanul" şi modernistul din *Ora fintînilor.* Ar fi interesant de stabilit în care din aceste ipostaze poetul este mai autentic. Fără să vreau a lămuri acum această problemă, care cade parţial în afara sferei de preocupări din eseul meu, voi spune că

eu cred că Vinea a fost esenţial poetul *Orei flntînilor,* adică un modernist minor şi destul de clasic în simţire, dar că el s-a lăsat ispitit la un moment dat de avangardism. Ş. Cioculescu are într-un fel dreptate: „Drama acestui poet într-adevăr original stă [...] în conflictul nerezolvat dintre inteligenţa sa artistică excepţională şi tot atît de rara sa capacitate emotivă." Dar nu-1 mai pot urma pe autorul *Aspectelor literare contemporane* (Minerva, 1972, p. 33) cînd minimalizează producţia avangardistă a lui Vinea. Deşi în conflict cu simţirea poetului, aceste poezii trebuie considerate, dintr-un anumit unghi, mult mai reprezentative decît cele din *Ora fîntînitor.* Dacă, prin absurd, s-ar fi pierdut poeziile publicate de autor în revistele anilor 20, şi s-ar fi uitat rolul jucat de el ca director al „Contimporanului", am fi acordat azi un loc foarte mic lui I. Vinea în istoria poeziei noastre. Cel pe care-1 ocupă, îl datorează, paradoxal, nu poeziilor în care este cel mai autentic, ci acelora în care a exprimat exigenţele spiritului avangardist şi în care s-a supus deliberat unui anumit program. Vinea este un caz (poate Adrian Maniu sa fie altul) de poet care a triumfat împotriva naturii sale adevărate.. Aceasta arată şi ce importanţă decisivă a căpătat în poezia modernistă inteligenţa artistului.

Problema mea este însă de a arăta, prin exemplul lui Vinea, deosebirea dintre retorica modernistă a discursului poetic şi cea avangardistă. Ca şi Fernando Pessoa, Vinea este un bun indicator pentru multiplicitatea poeziei moderne. Deşi el nu a recurs la heteronimi, a scris evident în mai multe maniere. Putem vorbi de patru maniere, care sînt tot atîtea momente succesive ale poeziei lui. în primul deceniu de activitate, Vinea a fost un curat simbolist, muzical şi evanescent, cultivînd *sans ambages* toposurile respectivei lirici, în versuri macedonskiene. De pildă acest *Sonet* din 1912:

Şi ochii trişti ce urmăresc
himera Privesc spre cer, la
norii care par Galere roze-n
drum către Cythera.

Tot cam pe atunci, mai exact în 1915, Vinea răsuceşte gîtul acestei retorici simboliste, trece la versul liber (care, inventat de simbolişti, se întoarce contra lor) şi caută cu tot dinadinsul stridenţele şi prozaismele. *Un căscat In arrturg* a fost deseori citată pentru această schimbare la faţă. Poezia din 1915 pare o parodie a poeziei tradiţionale, ca acelea de peste doi-trei ani ale lui B. Fundoianu. pe care I. Vinea îl anticipează absolut frapant:

Cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle
săteşti,- şi pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table
şi a scăpat Gîrcenii, zaruri pe geamul rotund.
... De o săptămînă nici un factor poştal n~a mai sunat din corn, călare
în schimb, iată, un popă-negru călăreşte cu picioarele-n şosea
iată depărtarea merge şi s-aşterne pe cireada.

E instructiv să amintesc şi de împrejurarea că la Gîrceni, satul evocat în poezie, şi încă în acelaşi an, 1915, Vinea a găsit pentru prietenul său Samy Rosenstock pseudonimul care, un an mai tîrziu, îl va face celebru în toată Europa: Tristan Tzara. Al doilea moment se leagă de apariţia revistei „Contimporanul", după război. Aici poetul publică majoritatea poeziilor sale „constructiviste". Mă voi referi la ele ceva mai încolo, căci, firește, ele mă interesează aici în mod special, în fine, pe la mijlocul anilor 30, poetul se cuminţeşte treptat şi poeziile lui încep să semene cu acelea din *Ora fintînilor*. Vinea revine la versul regulat, niciodată în fond abandonat cu totul, pe care-! lasă să se impregneze de emoţie ca de o substanţă capabilă să-i asigure conservarea. Rămîne, din scriitura anterioară, o concizie foarte asemănătoare cu aceea a lui Ion Barbu (pe care Vinea îl anticipează, de asemenea, în unele privinţe), care dă acestor poezii o superficială glazură ermetică. Ele sînt însă perfect clare în emoţionalitatea lor şi aspectul de liturghie secretă nu ne poate păcăli:

Iată liniştea îndelung chemată
fără zvon cum înserează pe
frunte, pe chip, pe vis, cu
minute de umbră, pe rugile
aspre de singurătate.

E ora palidă cînd dorm
sentimentele răpuse de ora
ultimei stele. Veghile poate n-
au fost zadarnice dacă simt
această trecere, genele.

A rămas de ieri un cuvînt: a
fost. Stins e convoiul celor din
urmă vedenii. Clopot de taină a
limpezit tăcerile. Aripa fără
freamăt fulgeră pe domenii.

(Final, 1938)

Am promis să revin Ia faza propriu-zis avangardistă a poeziei lui Vinea. Ca s-o înţelegem, trebuie s-o raportăm la ce scriau arunci, Voronca, Tzara şi ceilalţi avangardişti români. Vom descoperi cîteva elemente care, în doze diferite, şi, mai ales, în altă ordine de importanţă, definesc, la toţi aceştia, retorica poemului avangardist. Aş prefera ca, făcînd abstracţie de latura istorică, să enumăr aceste elemente, indiferent dacă ele apar în poemele avangardei istorice sau în acea poezie pe care am numit-o avangardistă, într-o accepţie mai cuprinzătoare. Ordinea, mă simt obligat să precizez, e aceea potrivită poeziei lui Vinea. Aceste elemente sînt: mediul prin excelenţă orăşenesc şi modern, cu tehnologia şi mentalitatea de rigoare, capabilă uneori să scandalizeze dogma tradiţională; peisajul abstract, nonfigurativ, f2cînd uneori imposibilă reconstituirea „realităţii"; aspectul sintetic, neexplicativ sau stenografie al scriiturii; comparaţii, metafore şi epitete şocante, ca şi o sintaxă foarte liberă, prin absenţa punctuaţiei, plină de absurdităţi, nonsensuri, umorism, dicteu automatic etc. La toţi poeţii, elementele sînt aceleaşi, diferă reţeta. Este evident, bunăoară, că la Tzara predomină umorul şi spiritul parodic, iar la Voronca destructurarea sintactică şi imagismul delirant, în vreme ce, la Vinea, acestea trec abia la coadă. Voi ilustra sumar aceste consideraţii.

Fondatorul dadaismului este un umorist care sfidează, de la primele sale poeme, convenţiile morale şi de expresie, scoţînd graţios limba, dintr-un exhibiţionism fără mari pretenţii însă. într-o poezie, el îşi invită prietenul la ţară ca să joace şah sub nuci bătrîni şi să se dezbrace apoi în pielea goală spre scandalul preotului şi bucuria fetelor. Verişoarei, fată de pension, îi scrie o epistolă aproape sentimentală, încheiată cu versuri franţuzeşti (bilingvismul fiind o caracteristică a avangardiştilor).

Poemele lui sînt coerente chiar şi în faza propriu-zis avangardistă, nedepăşind exerciţiul literar de tip urmuzian:

Le Chanson d'un
dadaiste qui avail dada
au coeur fatiguait trop
son moteur qui avail
dada au coeur

L 'ascenseur portait un
roi lourd fragile
autonome ii coupa son
grand bras droit l' envoy
a au pape ă rome etc.

Ilarie Voronca, în schimb, este un imagist copios, care, renunţînd cu desăvîrşire la punctuaţie, juxtapune metafore şi comparaţii insolite. Materialul de viaţă fiind uneori rural, G. Călinescu a crezut a-1 putea include pe Voronca la tradiţionalişti. Dar se opun scriitura futuristă şi asociativitatea prodigioasă, în afara oricărei necesităţi de ordin logic.

Spiritul şi limbajul rimbaldian revin clar la Geo Bogza. Dintre toţi avangardiştii, poetul *Poemului ultragiant* a luat cel mai în serios ideea revoluţionarii moravurilor. In locul inocentului *streap-tease* de la Tzara, el ne oferă imaginea şocantă a sexualităţii libere, menite să scotă din pepeni pe puritani.

Pe lîngă aceştia, Gellu Naum este mai aproape de unele din exigenţele suprarealiste, în general, dicteul automatic suprarealist este greu de distins de hazardul dadaist al imaginilor. La Gellu Naum e însă izbitor un anume onirism (poetul însuşi vorbea de „mediumitate") care pare să justifice o viziune „interioară", de pildă, a eroticei, diferită de aceea social-polemică de la Bogza. Universul interior al poetului este erotizat, căzut în prada unei teribile voracităţi a obiectelor *(Certitudinea eruptivă):*

Eram acolo şi podurile se întindeau peste mine
eram acolo şi plantele nu mă mai vedeau
plantele care înconjuraseră piaţa
în nemaipomenita lor foame carnivoră
plantele care sugrumau statuile şi mîngîiau
trecătorii
muşclndu-le braţele sau smulgîndu-le părul.

în ce-! priveşte, Ion Vinea ilustrează cel mai bine ceea ce am putea numi poemul constructivist. în articolul *Arhitectura,* din 1925, Ilarie Voronca afirma că în lupta dintre cubism şi dadaism a învins constructivismul, care s-ar caracteriza prin spaţializarea vieţii (şi pe care cubismul nu o putuse obţine). El lega constructivismul de „arhitectura pură, statică, a materialului înconjurător". Există, . într-adevăr, o scriitură de aceste fel la Vinea, inspirată, dacă e să dăm crezare propriului manifest din 1924, de „expresia plastică, strictă şi lapidară a aparatelor Morse" (pe care o încercase şi Voronca în poezia *Hydrofil).* Ion Vinea excelează în acest limbaj telegrafic pe care-1 foloseşte în aproape toate poeziile din anii 20.

în *Lamenta* (1923) citim:

Ploi de martie, tragedie citadină,
arborii îşi fac semn ca surdomuţii.
Pentru spectacolul de adio
p lingeţi lacrimi de fainâ
printre sonerii, lumină,
de Sfintul Bartolomeu al afişelor.

Dinspre bariere noaptea
vintuie, treci intre cristale,
feerică, deci, pe rugul
lăuntric răstignită, in dira
farului, snop imponderabil,
cu echipaj, pe pneu
rostogolit.

Şi s-au aprins stelarele vitrine,
cumplit se strimbă negrul la volan,
înghite felinarele unul cite unul, la
intrarea în teatru va dansa, va
dansa. Nu mă vezi, sufăr, sub
ţilindrul inutil.

Sînt aici metafore insolite („Sfîntul Bartolomeu al afişelor" sau „dîra farului, snop imponderabil"), dar tonul e dat de felul în care poetul transpune un oarecare peisaj citadin în alfabet Morse. Cuvintele alcătuiesc un fel de cod, sînt nişte semne aproape convenţionale. Ş. Cioculescu a încercat totuşi să descrie, în locul poetului, spectacolul real din *Lamenta:* „E un instantaneu care fixează imaginea unui aspect nocturn de viaţă a metropolei moderne. Automobilul a oprit în faţa unui local de noapte, cu un boy negru pe afiş, indicînd jazz-bandul care întîmpină pe vizitatori. Figura negrului, simbolizînd un moment al sensibilităţii biciuite de muzica sălbatică, ia înfăţişări groteşti şi fantastice. Decorul se completează cu ploaia mohorîtă de primăvară, care desprinde afişele lipite cu cocă. Printre luminile ireale şi sunetele stridente, arborii, în bătaia vîntului, par a-şi face semne." (op. cit., p. 19-20). E foarte posibil ca acesta să fi fost peisajul din poezie. Nu are însă de fapt nici o importanţă dacă poetul se referă ori nu la respectivele detalii cotidiene, căci nu ne aflăm în celebra nuvelă a lui Karel Capek, în care un poliţist inteligent ajunge să reconstituie un accident de automobil pornind de la o poezie cam ca aceea a lui Vinea, scrisă de un martor întîmplător. Principalul constă nu în traductibilitatea codului, ci în însăşi întrebuinţarea unui cod. Episodul de viaţă a fost stenografiat, nu prezentat realist. A fost transpus cu ajutorul unor semne pe care poetul le-a inventat

şi-n faţa cărora orice cititor ezita. De aici, impresia de concis şi nonfigurativ, de hazard chiar al combinării vorbelor în versuri. Cu toate acestea^atitudinea antimimetică nu are sensul pe care îl găseam în poezia modernistă. Dacă vom compara „încifrarea" lingvistică din *Lamenta* cu aceea din orice poezie de Ion Barbu, vom constata că ea este doar un cod, care nu răspunde riici unui simbolism mai profund. De aceea nu putem vorbi de hermetism la Vinea sau la avangardişti: nu există, de fapt, la ei simboluri; iar exprimarea telegrafică nu e menită să ascundă (ca în aceea „defectivă" a hermetizanţilor), ci să imite tehnologia comunicării moderne, limbajele artificiale. Simbolurile barbiene sau mallarmeene au devenit în mîinile lui Vinea aproape numai nişte semnale. Aceste semnale trimit, neîndoielnic, la o realitate, care e însă de ordin pur sufletesc. Ermetismul aparent al lui Vinea este un cifru pentru o sensibilitate care deformează realul. Mulţi comentatori au studiat această sensibilitate şi au identificat obsesiile principale ale poetului (sterilitatea, spleenul, declinul). Din unghiul retoric, pe care 1-am adoptat în acest eseu, semnificativă e doar prisma prin care poetul îşi trece impresiile şi nu impresiile ca atare. Chiar dacă acestea sînt constante, pe toată durata poeziei, important este felul diferit în care poetul ni le comunică, de pildă, într-o poezie tipic constructivistă ca *Lamenta* şi în alta, discursivă şi clasică, aşa cum este *Declin,* (în care spune direct ce are de spus: „O tristeţe întîrzie în mine/ cum zăboveşte toamna pe cîmp,/ nici un sărut nu-mi trece prin suflet,/ nici o zăpadă n-a descins pe pămînt"). Să mai notăm că, dacă prin raport cu aceea tradiţională, retorica avangardistă este „încifrată", tipul de dificultate este altul decît în discursul modernist, ca şi, în general, modul abordării realului.

Cu aceasta am putea considera încheiată discuţia despre cele două feluri de poezie modernă. Voi mai stărui, preţ de un capitol, asupra unei speţe de poezie scrise în acest secol şi a cărei modernitate ridică o problemă specială.

18. Tradiţionalism: I. Pillat

Este vorba de poezia numită *tradiţionalistă.* De la G. Călinescu s-a statornicit obiceiul de a o considera un vlăstar al celei moderne, ceea ce mi se pare corect. Tradiţionaliştii sînt poeţi noi, ca şi moderniştii sau avangardiştii, deşi ei se revendică de la poezia veche, îmi rămîne să înfăţişez retorica discursului tradiţionalist, atît prin raport cu aceea a poeziei propriu-zis tradiţionale, cît şi prin raport cu aceea a modernităţii.

Poetul care, la noi, întruchipează cel mai limpede tradiţionalismul este, desigur, Ion Pillat, deşi, în bogata lui producţie literară, el a încercat de toate. Opera lui este o hartă clară a majorităţii orientărilor lirice din primele patru decenii ale secolului, atît a celor venind din celălalt secol, cît şi a celor noi. Ion Pillat este eminescian macedonskian, coşbucian, parnasian, simbolist, sămănătorist ortodoxist şi clasicizant. Lipseşte doar avangardismul. Tradiţionalismul din *Pe Argeş în sus* a fost definit ca o autohtonizare a simbolismului. Este însă în egală măsură şi o modernizare a tradiţiei, în fond, Pillat este tradiţionalist fiindcă se întoarce totdeauna la o tradiţie: de numele lui putem lega numeroase asemenea întoarceri, dar nici o descoperire. De la exotismul balcanic al lui Bolintineanu, trecînd prin descriptivismul lui Alecsandri, ca să ajungă la unele din motivele elegiilor lui Horaţiu, el străbate un drum destul de lung, caracterizat totuşi de cîteva constante. Ion Pillat este, în lirică, un autor de „tablouri"; are o imaginaţie plastică şi decorativă; în al doilea rînd, poezia lui este totdeauna „clară", „la vedere", nepierzînd legătura cu sentimentul comun şi cumpătat al naturii „legale"; în fine este scrisă aproape exclusiv în vers regulat şi are deseori formă fixă.

Din a! doilea ciclu *(Trecutul viu)* al culegerii *Pe Argeş în sus* am ales poezia *Septemvrie:*

Din bulgăr/i vin care cu vinete şi verze.
Se-afundă-n zări, departe, un unghi obtuz
de berze.

Am întîlnit o fată cu tufanele-n braţe.
Un vînător la iazuri a tras cu puşca-n raţe.

Aud prin porumbişte chelălăind
ogarul. Loveşte rar şi ritmic
butoiul gol, dogarul.

Azi n-a lăsat poştaşul ziarele din
tîrg; Dar mere poleite ca-n basme
dau în pîrg.

Pesemne-n coşul nopţii vrea soarele să
cadă; Au început de-o vreme şi zilele
să scadă.

La lampă, şi cînd ziua cu totul s-o
umbri, Voi reciti Pasteluri *de* K
Alecsandri.

Comentatorii au notat că în volumele maturităţii lui Ion Pillat, acolo unde apare constituit tradiţionalismul său, inspiraţia nu mai este livrescă, precum fusese în primele încercări. Lucrul trebuie privit mai nuanţat. Ceea ce observăm în *Septemvrie* este un anumit echilibru între inspiraţia din natură şi motivele livreşti. Dar referinţa la Alecsandri şi, în general, atmosfera acestei poezii arată că la Ion Pillat sentimentul naturii este necontenit filtrat de o anume conştiinţă a poeziei. Aş numi tradiţionalism tocmai această conştiinţă. Realitatea pe care o sugerează versurile este de gradul al doilea: ea a mai fost evocată poetic şi Ion Pillat nu se poate despărţi de conştiinţa acestui fapt. Diferenţa dintre Pillat şi Alecsandri constă în aceea că autorul *Pastelurilor* era indiferent la caracterul de repetare al temelor sale. Atenţia lui Pillat e dublă: îndreptată o dată spre natura care cade sub simţuri; şi a doua oară spre însăşi tradiţia poetică de reprezentare a naturii. El resistematizează universul agrest şi e sensibil deopotrivă la farmecul lui ingenuu şi la farmecul de care-1 încarcă tradiţia. Pe cînd, la Alecsandri, eul contemplator stă doar în faţa peisajului, la Ion Pillat, el este instalat într-o perspectivă ambiguă. Mirceştiul fiind domeniul real al poetului din secolul XIX, Florica nu mai e un astfel de domeniu, el conţine umbra celuilalt, este un Mirceşti redescoperit. Natura este mediată literar.

O altă particularitate a acestei poezii este şi felul în care se alcătuieşte discursul poetic, în *Pastelurile* lui Alecsandri descrierea era ordonată de un factor de succesiune: „tabloul" avea o mişcare epică; poetul „nara" peisajul. Percepţia lui Alecsandri ni se pare astăzi desuetă şi din cauză că autorul este mai puţin preocupat să dezvolte ceea ce vede în jurul său decît să întocmească, sprijinit pe elemente picturale, o „poveste" despre iama sau despre alt anotimp. Coerenţa adevărată a *Pastelurilor* se realizează la nivelul poveştii, nu la acela al senzaţiilor, în pictură, cei care au eliberat tabloul de orice epică au fost impresionişti. Alecsandri picta ca un clasic, în *Septemvrie* ne izbeşte din contră aspectul impresionist al tabloului. Fiecare distih şi uneori fiecare vers conţine o imagine vizuală sau auditivă distinctă, a căror legătură e lăsată pe seama cititorului. Ochiul aleargă harnic de la carele cu vinete şi verze la stolul de berze şi de acolo, înapoi pe pămînt, la fata care ţine tufânele în mînă. La fel de disparate sînt imaginile auditive: o împuşcătură pe iaz, un chelălăit de ogar, zgomotul butoiului pe care-1 repară dogarul, în ultimele trei distihuri elementele de atmosferă sînt şi mai directe, imaginile propriu-zise retrăgîndu-se într-un plan secund: izolarea de lume şi înserarea tot mai rapidă îl împing pe poet să recitească, la lumina lămpii, *Pastelurile* lui Alecsandri.

Această mişcare a fanteziei dinspre tabloul plastic, desfăşurat ca n succesiune de evenimente naturale, către-o atmosferă difuză, Pillat a învăţat-o de la poeţii noi. Simboliştii procedează aşa, cu deosebirea că ei pun un mai mare accent pe olfactiv şi pe auditiv, care, dacă nu lipsesc de la Ion Pillat, continuă să fie subordonate văzului. Poezia tradiţionalistă oricît de sensibilă la impresie, la difuz sau la nuanţă, rămîne ancorată' prin ochi, la formele clare şi legale ale naturii. Interiorizarea nu distruoe mimeticul. Impresionismul tradiţionaliştilor este relativ şi continuă să permită reconstituirea realităţii, pe care ei o fragmentează şi o colorează sentimental, fără însă a o anula. E interesant raportul dintre subiectivitate şi obiectul ei. La Alecsandri, obiectul era oarecum independent de eul poetic: pastelurile lui erau descriptive, nu încă subiective. La Pillat, subiectivitatea lirică îşi domină obiectul, transformîndu-1 chiar dacă superficial, îmbibîndu-1 în seva ei.

Eugen Negriei a analizat amănunţit acest raport în *Introducere în poezia contemporană* (Cartea Românească, 1985). El a distins trei clase principale: *prelucrare* a materialului (prin atribuire de sens, prin mediere şi prin absenţa atribuirii), *transfigurare* şi *substituire.* N-a legat aceste categorii de situaţia istorică a poeziei şi nu s-a referit în detaliu decît la poeţii contemporani. Totuşi, în principiu, trebuie să ne întrebăm şi ce aplicaţie au ele la toată poezia, fie modernă, fie tradiţională.

în cazul *prelucrării,* eul este exterior şi anterior, rămînînd distinct de obiect. Acest lucru mi se pare evident la Alecsandri care în plus, ca majoritatea poeţilor tradiţionali, prelucrează prin atribuire de sens: poeziile lui sînt conduse de o idee'morală, filosofică sau religioasă, de care luăm de obicei cunoştinţă la sfîrşit. Atribuirea zero este de neîntîlnit în această poezie, în ciuda faptului că în ea predomină mimeticul. Vom mai vorbi despre acest paradox aparent: abia după abdicarea poeziei de la pretenţia de a reproduce natura, devine posibil un lirism care să înregistreze prozaic realul. Vechea poezie mimetică procedează aproape întotdeauna prin atribuire de sens. In *transfigurare,* apoi, realitatea a fost deja transformată de subiectul poetic: textul ne oferă un sindrom complex pentru starea subiectului. Nu mai avem reprezentare, ci echivalare sau analogie. Eugen Negriei se opreşte însă numai la acea formă a transfigurării pe care o putem numi negativă: destrucţia realului. Subiectivitatea a prefăcut realul într-o obsesie sau i-a lichidat complet coerenţa, ca la Bacovia. în fine, *substituire* înseamnă că eul poetic însuşi se obiectivează, se reifică, realitatea fiind înlocuită de produsul imaginaţiei celei mai libere.

în ce categorie vom include pe Pillat şi pe tradiţionalişti? In anumite poezii, Pillat este un prelucrător prin atribuire de sens. Este latura cea mai „veche" din poezia sa şi o descoperim în versurile de inspiraţie ortodoxistă din *Satul meu* sau din *Biserica de altădată,* ca şi în atîtea din versurile lui V. Voiculescu şi ale altor tradiţionalişti ai vremii, în fond tradiţionalismul e uneori o curată poezie tradiţională. Nu cazul acesta ne interesează însă aici. Substituirea, apoi, nu e compatibilă cu acest fel de poezie, după cum nu sînt nici atribuirea zero sau medierea, ultima fiind cultivată totuşi de către Pillat în cîteva compoziţii simboliste din tinereţe. Rămîne transfigurarea. Dar e evident că, în sensul ei de destrucţie, la care o limitează Eugen Negriei, n-o vom întîlni la Ion Pillat. Mi se pare că trebuie să luăm în considerare şi o transfigurare *pozitivă,* care constă într-o scăldare a peisajului în apele limpezi ale subiectivităţii. Vom remarca uşor deosebirea de Alecsandri, la care obiectul poetic este independent de eu, contemplat sau „narat", dar niciodată „consumat" subiectiv. Focul liric este mai puternic la Ion Pillat: el pătrunde mai bine materia realităţii, chiar dacă n-o preface în cenuşă. *Septemvrie* ne oferă cea mai bună dovadă. Citind textul din acest unghi, putem observa că el conţine un reflex metonimic al sensibilităţii. Eugen Negriei vede în metonimie figura centrală a transfigurării, spre deosebire de metafora simbolică frecventă în prelucrare şi de viziunea simbolică din substituire. Cînd am examinat *Malul Şiretului,* am notat tocmai orientarea simbolică a descrierii, prin intermediul unor comparaţii care stabileau analogii între planul profund al imaginaţiei şi acela superficial al peisajului: privirea poetului căuta în natură simboluri (rîul era un balaur etc.). în *Septemvrie* nu există această relaţie de adîncime. Privirea poetului încearcă să figureze simţămîntul prin imagini culese din lumea obiectivă; poezia îşi constituie, treptat, din aceste imagini o atmosferă care face ca ele să se lege unele de altele prin efectul contextului şi al proximităţii. Acest efect apare bunăoară în primul vers din penultimul distih: „Pesemne-n coşul nopţii vrea soarele să cadă". Figura este o metonimie dictată de apropierea textuală a soarelui care apune de merele din versul anterior: ea nu simbolizează (un simţămînt), ci se lasă sugerată (de o vecinătate): aşa cum. merele coapte sînt strînse în coşuri, coborîrea soarelui sub orizont dă poetului ideea căderii lui în coşul nopţii, într-un fel, relaţia metonimică permite pastelului pillatian să se organizeze impresionist, din senzaţii disparate, în loc să capete forma analogică al aceluia al lui Alecsandri, în care senzaţiile (şi înlănţuirea lor) erau hotărîte de o idee morală preexistentă. Distanţa dintre cele două moduri de a reprezenta liric lumea este destul de mare şi indică o cale pe

care tradiţionalismul se opune poeziei vechi, mult mai naive şi mai „ideologice", în acest fel trebuie interpretate *Poemele într-un vers* ale lui Pillat. Poezia veche nu cunoştea poemul într-un vers. Acesta este, prin definiţie, un exerciţiu metonimic. Ni se propune un titlu şi o imagine sau mai multe legate de el, titlul stabileşte tema, contextul, iar imaginea îşi caută adăpost sub acest acoperiş, în absenţa titlului, poemul poate fi obscur, fără sens sau banal. Validitatea întreagă i-o asigură numai relaţia cu titlul. „Prin pietre ceruri albe şi marea-n zări, argint" ne trimite la *Cimitir tătăresc,* „La scări paraginile de suflet, surugii", la *Conac de altă dată',* iar „De cînd îţi legi sandala, s-au deslegat milenii", la *Frizâ.* Poezia aceasta este plană - deşi nu descriptivă - neurmărind uneori decît să fie expresie pură. Am putea-o dovedi şi cu pastelurile lui Adrian Maniu. De unde se vede că tradiţionalismul reprezintă totdeauna o trecere a tradiţiei prin filtru modern.

19. Postmodernism

în general, istoriile poeziei modeme se opresc la al doilea război mondial iar cînd se referă la epoca postbelică nu par că iau în considerare un fenomen diferit. Acest lucru ne poate face să credem că poezia actuală este un avatar al poeziei moderne. Se vorbeşte totodată de la un timp de *postmodernism. E* drept, prea puţin sau deloc în legătură cu poezia. Termenul, folosit întîia oară de către urbaniştii americani şi într-o accepţie destul de precisă, a cîştigat teren în ultimele decenii, ajungînd pînă la a defini o atitudine şi o epistemă deosebită de cea modernă, dar n-a fost aplicat sistematic la poezie, în momentul de faţă, confuzia continuă să fie destul de mare în privinţa postmodernismului şi există cam tot atîtea păreri cîte capete şi-au pus la contribuţie materia cenuşie. Să mai spun că postmodernismul este definit, în aceste condiţii, într-un mod absolut contradictoriu şi că uneori aceleaşi argumente servesc la concluzii opuse? Nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei şi nici exhaustiv. Mă voi restrînge la poezie şi voi face apel mai ales la observaţii de bun simţ. Nu mai înainte de a cita un punct de vedere, al lui Umberto Eco, care a găsit oarecare credit şi la noi, după ce au fost publicate într-un număr din revista Secolul XX (8-9-10 din 1983) *Marginalii/e fi glosele la ..Numele trandafirului":*

„Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează. Avangarda istorică (dar şi aici aş vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. «Jos cu clarul de lună»,

slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, şi este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îfdesfigurează [...] Dar soseşte momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, fără candoare. Mă gîndesc la atitudinea postmodernă (poate tot ca una metaistorică - N. M.) ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie foarte cultă, şi căreia nu-i poate spune: „Te iubesc cu disperare", pentru că el ştie că ea ştie (şi că ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie. Va putea spune: „Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare", în acest moment, evitînd falsa inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubeşte, dar o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută [...] Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat." (p. 103).

Aşadar, literatură de gradul al doilea, cu expresia lui G. Genette. Postmodern! ar fi Rabelais, Sterne şi Borges, pentru că ei solicită, ca şi ultimul Joyce, spre a fi pe deplin înţeleşi, „nu negarea celor spuse (înainte), ci regîndirea lor ironică". Eco îl citează pe americanul John Barth care scria prin 1967 în revista *Calibano:* „După mine, scriitorul postmodern ideal nu imită şi nu repudiază nici pe părinţii săi din secolul XX, nici pe bunicii săi din secolul XIX. A digerat modernismul, dar nu-1 duce în spinare." (ibidem). Aceasta este exact atitudinea care face din conştiinţa intertextualităţii un element esenţial. Şi pentru că în sloganul futurist remarcat de Eco era vorba de lună, e instructiv să semnalăm un exemplu din poezia românească în care atitudinea postmodernă şi cea modernă stau faţă-n faţă în problema clişeului cu pricina. E de notat şi că paralelismul a fost semnalat de către un tînăr poet şi critic, Ion Bogdan Lefter, care a studiat noua poezie din anii 80. Fiind socotit unul din ultimii noştri avangardişti, .Geo Dumitrescu scrie în *Singur-lună* (din culegerea *Jurnal de campanie)* următoarele versuri programatice pentru spiritul sarcastic în care tradiţia literară era privită de către moderni:

Sufeream de alergia singurătăţii.
Luna... (Dar mereu năvălesc
venerabile intenţii şi glndurile mi
le-apucă de gît, lăsindu-mi pe emoţii
curate, aproape neîncepute, urme
groase de labe Uter are).

Aş fi vrut să mărturisesc sincer:
Sufeream... In fine, îmi lipsea cineva
ca să fim doi. Mai ales seara,
cîndluna, plutind peste nori...
(O, Mîzga livrescă, blestemată încremenire
a vorbelor, tocite, îndobitocite în sensuri!...)

Nu se poate un refuz mai batjocoritor, în schimb, în *Descrierea poemului,* din volumul *Oraşul cu un singur locuitor,* mult mai tînărul Matei Vişniec adoptă o înţelegere cu totul diferită faţă de lirica sentimentală tradiţională şi, în locul protestului modern, avem recuperarea postmodernă:

înainte de a începe un poem obişnuiesc
să mă plimb îndelung prin parcul municipal
pe străzile pustii...
Alerg spre casă cu o poftă nebună de scris
locuitorii oraşului s-au aşezat pe două rînduri
şi aşteaptă aşteaptă aşteaptă
eu alerg fără să-i văd tulburat şi plin de înfiorare
cineva îmi deschide uşa cineva îmi trage
scaunul cineva îmi aşază hîrtia cineva îmi întinde
tocul şi toţi mai apoi: lună tu, stăpîna nopţii...

Concluzia ar fi că atunci cînd această nouă atitudine poetică este deplin constituită, citatul nu mai este nici măcar programatic, ci intră în chipul cel mai firesc în textura poemului, garantîndu-i o literalitate pe care am putea-o numi livrescă, deşi cuvîntul stă încă sub oprobriul prejudecăţii.

Această interpretare mi se pare a nu înlătura decît o mică parte din dificultăţi: prea limitată, pe de o parte, cînd e vorba de a caracteriza poezia postmodernistă, şi prea largă, pe de altă parte, definind un număr prea mare de opere care aparţin fie epocii moderne propriu-zise, fie altora şi mai vechi, în ce mă priveşte, prefer o perspectivă mai realistă. După părerea mea, raţiunea de a introduce un termen precum acela de poezie postmodernă se întemeiază pe două premise, deopotrivă de necesare, chiar dacă opuse. Prima constă în sentimentul (şi, mai tîrziu; în conştiinţa) poeţilor contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată iar poezia ei privită ca o instituţie istorică. Poetul de azi se simte sau e conştient că nu mai scrie la fel cu cel de ieri.

E destul să punem în faţă un text aparţinînd avangardei istorice sau modernismului interbelic cu unul aparţinînd vremii noastre ca să ne convingem că ele conţin un număr important de diferenţe. Dar neasemănare nu înseamnă numaidecît ruptură, însuşi termenul de postmodern arată că nu s-au desfăcut de tot legăturile cu modernul. A doua premisă constă în faptul că poezia postmodernă prelungeşte poezia modernă, se întoarce la ea.

Epoca modernă s-a născut din sentimentul unei despărţiri radicale de trecut. Atît moderniştii, cît şi avangardiştii au avut intuiţia că între ei şi poeţii tradiţionali s-a înălţat un zid. Istoria poeziei europene n-a cunoscut o situaţie asemănătoare niciodată înainte de mijlocul secolului XIX. Toate înnoirile de pînă atunci se limitaseră la combaterea uneia singure dintre orientările anterioare. Poezia modernă a fost cea dintîi care a respins trecutul în întregul lui. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: eî nu numai că nu întoarce spatele poeziei modeme, pe care. într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-1 întoarce nici măcar poeziei mai vechi decît ea. Este ca şi cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorinţă de înglobare a trecutului şi s-ar referi la toată poezia scrisă înainte. John Barth are perfectă dreptate. Această toleranţă mi se pare mai importantă decît nevoia de diferenţiere. Exemplul dat de Ion Bogdan Lefter poate fi generalizat: dacă poezia modernă se constituia principial ca un refuz, poezia postmodernă se constituie ca o acceptare a tradiţiei literare. Mai mult: este pentru prima oară cînd tradiţia este recuperată şi integrată în bloc. Putem spune că postmodernul se raportează la modern (şi de fapt la toată istoria poeziei) oarecum în felul în care tradiţionalismul românesc interbelic se raporta la poezia tradiţională.

De aici se desprind cîteva constatări. Prima, şi care mi se pare esenţială, este că poezia postmodernă îşi împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebirea ca se arată mult mai îngăduitoare în preferinţele şi în idiosincraziile ei. Epoca postmodernă nu inventează cu adevărat o nouă poezie, aşa cum inventase epoca modernă, dar, după un veac şi mai bine de modernitate, poeţii îşi permit să fie mai puţin restrictivi. Atitudinea caracteristică este acum una recuperatoare. A recupera nu înseamnă însă a se întoarce la trecut, ci doar a avea conştiinţa trecutului. Poetul modern este de obicei ..inocent" în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decît înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă pînă la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic.

Subconştientul său este încărcat de bogăţia şi de varietatea literaturii anterioare şi, nu în ultimul rînd, ale aceleia moderne. Postmodernul are un punct de vedere istoric care lipsea modernului. Acesta era absolutist. Pentru Rimbaud clasicii şi romanticii erau „Ies grandes tetes molles": el voia să scrie altfel decît ei şi se străduia să-i uite. I se părea că nu are nimic de împărţit cu ei. Postmodernii au întotdeauna ceva de împărţit cu înaintaşii lor.

Privind astfel fenomenul postmodern, nu pot accepta ideea, care circulă mai ales în articolele criticilor tineri de astăzi, că linia de demarcaţie între modernitate şi postmodernitate desparte, în poezia românească, generaţia 80 de generaţia 60. Chiar dacă generaţia 60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce indică doar faptul că ea n-a avut conştiinţa că aparţine epocii postmoderne, spre deosebire de generaţia 80 care o are, şi încă în mod acut, contribuţia celei dinţii la postmodernitate este considerabilă. Nichita Stănescu nu seamănă cu nici unul din poeţii interbelici. Poezia lui a încheiat, practic, conturile cu aceea modernă. Iar dacă e vorba de a constata o atitudine recuperatoare (în locul uneia protestatare), să deschidem *Cartea de recitire:* ne vom convinge de „tradiţionalismul" sui-generis al poetului, atît de opus, bunăoară, antitradiţionalismului polemic din eseurile lui Ion Barbu. Tendinţa unora de a considera postmodernismul ca fiind de dată foarte recentă se explică prin aceea că în postmodernism ei văd doar ««//modernismul; şi cum poezia noastră contemporană a început în anii 60, prin a continua modernismul interbelic, s-a creat impresia că adevărata schimbare s-a produs mai tîrziu. Dar postmodernul se referă deopotrivă la modernism ş'i la avangardism, şi nu prin negare, ci prin recuperare: el nu este antimodernist, nici antiavangardist.

Din unghi istoric, situaţia se prezintă în felul următor, întreruperea cursului firesc al poeziei noastre în deceniul 6 a determinat, la începutul deceniului următor, revenirea la modernismul interbelic şi ignorarea, în practica poetică, a avangardismului. E lesne de înţeles de ce s-a întîmplat aşa. Există cel puţin trei motive evidente. Unul este că modernismul care a dat pe I. Barbu, pe Blaga şi pe Arghezi, avea un prestigiu imens. Al doilea constă în nediscriminarea dintre modernism şi avangardism: avangarda istorică a fost de obicei privită, de la E. Lovinescu la G. Călinescu, drept un modernism extremist, nu însă drept *altceva,* în esenţă decît modernismul. Critica şi poetica 'românească s-au bazat, cum am mai avut ocazia să vedem, pe doctrina lui Croce şi n-au putut niciodată digera cum se cuvine avangardismul, în sfîrşit, modernismul, cu spiritul său evaziv şi misterios, cu tendinţa

de a înălţa poezia în sfere necontingente, a convenit unor poeţi care îşi făcuseră ucenicia la şcoala de „proză" banală şi stupidă a anilor 50. Ei nu puteau avea simpatie pentru spiritul mult mai practic al avangardismului, pentru „poezia vieţii moderne" în care el se angaja direct, cîtă vreme tocmai „militantismul" ieftin şi superficial din poezia deceniului anterior trebuia cu orice preţ evitat. Desigur, e la mijloc o confuzie. Avangardismul nu e chiar tot una cu proletcultismul. Dar descriptivismul, naraţiunea versificată şi „realismul" proletcultist au putut trece o clipă drept asemănătoare cu felul în care avangardismul însuşi se angaja în existenţa socială. Reportajul, în definitiv, a fost el însuşi invenţia avangardei, ca şi militantismul politic, aproape necunoscut poeţilor dinainte. Resurecţia spiritului avangardist în jurul anului 1980 ameninţă să conducă însă Ia o limitare contrară, dar tot la o limitare: şi anume la considerarea ultimei generaţii ca unică purtătoare a stindardului postmodern. După părerea mea, postmodernismul trebuie socotit ca o poezie fără frontiere. Astăzi, cînd ştim că poezia e în drept a-şi lua bunul său de oriunde, cred că cea mai corectă atitudine este aceea de a admite că întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conştient sau nu, o poezie postmodernă.

De altfel, vom regăsi în postmodernitate concurenţa paşnică a celor două forme de poezie pe care le-am întîlnit în epoca modernă. O istorie a poeziei din acest secol ne arată că aceste forme au alternat, impunîndu-se pe rînd, sau că au coexistat în anumite perioade, modernismul avînd însă o anumită prioritate în timp asupra avangardismului, între 1890 şi 1916, modernismul simbolist a fost principala forţă antitradiţională în poezie. Dar deja, în mişcarea simbolistă de dinainte de primul război mondial, au pătruns elemente futuriste. Din această cauză, simbolismul nostru a fost, în acelaşi timp, o poezie pură, inspirată de mallarmeism, şi o poezie a vieţii moderne, inspirată de cei dintîi avangardişti. Aşa se explică neînţelegerile dintre promotorii lui. Pe de o parte, Ovid Densuşianu îl definea ca poezie a vieţii noi iar Minulescu se făcea ecoul acelor elemente de urbanism şi tehnologie care frapau imaginaţia tuturor oamenilor, pe de alta, emulii lui Macedonski sau Şt. Petică îl considerau un purism muzical tentat să fixeze imaginea absolutului. După 1919 modernismul (şi, de data aceasta, chiar sub numele său propriu) a fost din nou teoretizat (de către E. Lovinescu) ca principală noutate poetică. De altfel, întreaga critică interbelică a pariat pe această variantă a noi poezii. Avangardismul şi-a avut epoca sa de glorie tot în deceniul al treilea,

însă aproape lipsit de sprijin critic. Am arătat mai înainte că, şi atunci cînd s-a bucurat de atenţie, de pildă în *Principiile de estetică* ale lui G. Călinescu, el a fost considerat un experimentalism fără mari urmări sau un copil bastard al marii tradiţii moderniste. Poezia modernă îşi consumă treptat energia înainte şi în anii celui de-al doilea război mondial, în anii 30 asistăm la epuizarea epigonică a modernismului (mai ales a aceluia din descendenţa barbiana) iar după 1940 la o recrudescenţă a avangardismului. Conflictul dintre ele cunoaşte între 1945 şi 1947 ultima bătălie a epocii moderne propriu-zise. Istoricizarea poeziei moderne, sub cele două înfăţişări ale sale, este un fapt aproape cert la mijlocul deceniului 5. Acum, trebuie să facem un salt. Deceniul 6 este, dacă nu o pată albă pe harta poeziei, în orice caz un interludiu care nu ne spune nimic despre adevărata poezie, în jurul lui 1960 apare o nouă generaţie de poeţi: membrii ei sînt primii postmodern!. Şi, din nou, tradiţia în care ei ancorează este aceea a modernismului, ca şi în jurul lui 1900. Acest neomodernism îşi atinge apogeul zece ani mai tîrziu, cedînd, apoi, treptat, locul, neoavangardei anilor 80. Cum se poate remarca, postmodernismul comportă ambele tipuri de poezie şi cam în aceeaşi succesiune ca şi în epoca modernă. Indiferent de faptul că cele două feluri de poezie domină alternativ, poezia cunoaşte, aproape în toate generaţiile, fenomenul pe care 1-aş numi al *poeţilor pereche:* modernistul şi avangardistul. Epoca postmodernă nu face excepţie.

20. Poeţi pereche: Şt. Augustin Doinaş şi Geo Dumitrescu

»

Cea dintîi pereche de poeţi pe care o voi prezenta opune pe Şt. Augustin Doinaş lui Geo Dumitrescu. Ambii debutează la mijlocul deceniului 5 şi aparţin generaţiei pe care astăzi, nu fără strîngere de inimă, începem s-o considerăm vîrstnică. Temperamental şi ca formaţie literară, ei sînt foarte diferiţi, în opera fiecăruia putem identifica o moştenire preţioasă şi o inaugurare. Cei doi poeţi trebuie consideraţi ca perfect ilustrativi pentru sfirşitul epocii moderne şi debutul celei postmoderne în poezie. Aparţin deopotrivă amurgului uneia şi zorilor celeilalte. Acest lucru se vede uşor dacă-i raportăm, pe de o parte, la generaţia care-i precede şi, pe de alta. la aceea care le succede: opera lor are multe din semnele tranziţiei de la o lume a poeziei la alta.

Geo Dumitrescu este probabil poetul cu cel mai mare ecou dintre tinerii de acum patruzeci de ani. Titlul celei mai celebre dintre cărţile

lui a făcut epocă: *Libertatea de a trage cu puşca* (1947). Un autoportret liric din 1941 vorbeşte despre propria „interioritate" (sufletuC conştiinţa) ca despre ceva „cu totul neinteresant", inima apărîndu-i poetului ca o „gămălie de chibrit" (mod de a sugera că sentimentul este derizoriu). Creierul, în schimb, este un „aparat sacru şi concret" deşi gîndurile sînt „o claie de rufe murdare". Pe acest ton batjocoritor, poetul îşi scrie poezia lui antifilistină. însăşi arta poetică e suspectă de filistinism, iar frumosul bănuit a nu fi străin de valorile de clasă burgheze (sentimentalismul, duioşia ieftină, umanitarismul, mila filantropică). Revolta - etică, socială şi politică - este integrată stilistic în formula prin excelenţă dialogică a poeziei lui Geo Dumitrescu, în care se confruntă în permanenţă două (ori mai multe) voci. Discursul poetic este o vorbire adresată, fracturată şi sarcastică; nu numai mesajul lui, dar discursul însuşi este pus în discuţie pe măsură ce este emis. Faţă de poezia avangardei istorice, a lui Geo Bogza, cu care seamănă cel mai bine, aceea a lui Geo Dumitrescu este mai net politică. Nu spiritul mic burghez, stupid şi bornat este incriminat, ci burghezia însăşi ca clasă. Valorile - negate ori afirmate - erau rareori direct politice în avangarda interbelică; erau, mult mai des, morale şi sociale. Iar faţă de poezia de după a sa, aceea a lui Geo Dumitrescu are în mult mai mare măsură spiritul furios, negator, al avangardei istorice. De aceea spuneam că n-o putem situa nici în modernitate, nici în postmodemitate, ci, mai degrabă, în trecerea de la una la alta.

Arta poetică a lui Şt. Augustin Doinaş este, la rîndul ei, un lirism al retragerii semeţe din cotidian şi din banal, ceea ce presupune o atitudine diferită: o poză şi un ritual de oficiere solemnă, în *Orfica* (1947), poetul scrie:

îmi place dintre semeni treptat să mă retrag:
în infinitul mare o arie să trag,
să ştiu un Ioc de umbră cu trepied şi trepte,
în care şapte tineri în togă să m-aştepte.
Un clopoţel s-anunţe pe ganguri reci, pe dale,
sosirea prea ghicită din zgomot de sandale.
Cu magică formulă şi cu balistic semn
să-nconjur sanctuarul secret şi sa-l însemn.
Iar în pleiada arsă lăuntric de mistere
s-aleg pe cel mai vrednic, şi să-i pretind tăcere.

Poetul adoptă o mască „elină". Realitatea este epurată şi hieratică. Locul poeziei este un sanctuar secret în care s& oficiază mistere. „Idealismul magic", cu originea în Hofmannstahl şi în emfaza macedonskiană, se opun „realismului" de la Geo Dumitrescu. Arta lui Doinaş nu e socială sau politică, ci metafizică. *Omul cu compasul* indică atracţia unui platonism de pure esenţe, a unui pitagorism:

Am zgîriat aseară pe nisip
formula unei alte ordini,
care conţine-al lucrurilor
tainic chip, cel fără de ruină
şi mişcare.

în acest lirism de abstracte numere ordonatoare, nu e loc pentru revoltă, furie sau negaţie: poezia se conformează unui canon metafizic care revelă absolutul. Dar mai este ea curat modernistă, ca a lui Blaga sau Valery, care o inspiră deopotrivă? Modernismul este întrecut în direcţia unei atitudini mai conciliante faţă de tradiţie. O parte din formele poetice refuzate de modernişti sînt reconsiderate. Doinaş se pasionează, ca şi Radu Stanca şi alţii, de redescoperirea baladei, pe care modernismul o uitase. Unele nuclee epice redevin fructuoase în poezie, ca şi un didacticism superior, bazat pe dialog, pe gnomă şi pe elocuţie. E clar că Doinaş nu mai este un modernist. Dar nici un postmodern cu adevărat, căci cordonul ombilical care îl leagă de epoca formării sale n-a fost niciodată tăiat. Iată chiar faimosul *Mistreţ cu colţi de argint,* în care descifrăm atît o artă poetică situată în prelungirea celei moderniste, cît şi* o modalitate literară nepracticată decît accidental de la romantici încoace. Este o parabolă a artistului visător şi care aude răsunînd în sufletul său chemarea absolutului. (O parte din observaţiile pe care le voi face sînt elementare, dar am nevoie de ele pentru a reaminti textul şi a înlătura straturile comentariilor succesive care i-au acoperit esenţa adevărată, îngropînd-o într-o colină de platitudini, de unde trebuie scoasă la iveală, ca antica Troie de către săpăturile lui Schliemann). Balada lui Doinaş descrie o vînătoare. la care „un prinţ din Levant" caută urma fabulosului mistreţ cu colţi de argint. De fapt, vînătorul este poetul, în deghizare princiară. Mistreţul este himera unei ordini nelumeşti, pe care numai prinţul-poet o vede, în visul său nebunesc. Ea scapă curiozităţii vulgare a slujitorilor. Viziunea este aristocratică şi elitistă, ca la Macedonski sau ca la Villiers de PIsle Adam. Himera i se năzare necontenit visătorului în toate formele şi zgomotele pădurii. Treptat, ca în cazul lui Don Quijote,

cu care eroul baladei a fost comparat, iluzia lui trece deasupra mulţimii de Sancho Pânza din jur. în final, prinţul le apare servitorilor săi ca o victimă a Iriistreţului cu colţi de argint în care, înainte, ei refuzaseră să creadă: „Stăpîne, mistreţul cu colţi ca argintul, /chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci". Singurul în stare să se trezească din primejdioasa iluzie este tocmai acela care a creat-o: „Dar prinţul răspunse-ntorcîndu-se: - Taci. / Mai bine ia cornul şi sună într-una / Să suni pînă mor către cerul senin". Cel ucis de propriul vis îşi regizează moartea ca pe un ceremonial, rămas obscur slujitorilor, oarecum spre a perpetua în ochii lor iluzia pe care le-a transmis-o şi din care el s-a deşteptat în clipa din urmă. Niciodată prinţul-poet nu se află pe aceeaşi lungime de undă cu oamenii de rînd.

La o cu totul altă sferă de probleme se referă *Clinele de lingă pod* al lui Geo Dumitrescu. De la început, e vorba aici de atmosferă de viaţă banală, cîtuşi de puţin transfigurată. Poetul a intrat în pielea unui biciclist care pedalează liniştit într-o dimineaţă însorită şi răcoroasă. Apariţia, la marginea podului, a cîinelui Degringo nu e nici fantastică, nici surprinzătoare. Ne aflăm într-un registru ordinar de întîmplări, privit, cel mult cu ironie. Uitîndu-se la biciclist „cu un aer blajin, trist şi prostănac", Degringo se ia parcă la întrecere cu el, paşnic şi fără lătrături. Omul încearcă să-1 alunge. Fără succes. Neliniştea de care e cuprins, în faţa tenacităţii însoţitorului său, nu conţine nici un motiv nepămîntesc sau din cale afară de abstract. Sensul acestei nelinişti, care trebuie căutat în nedorita tovărăşie, a părut destul de greu de descifrat, deşi poetul este cît se poate de clar:

... pleacă! i-am strigat totuşi scos din fire,
du-te dracului, dulău nesuferit,
voi, haimanale, potăi vagabonde, căzături,
ce tulburaţi sufletele oamenilor cumsecade,
voi, pribegi, scăpătaţi, lepădături, ce stîrniţi'
fel de fel de conflagraţii sfîşietoare
în sufletele oamenilor de treabă,
strămutîndu-le capital conştiinţei; de sus,
de sub frunte,
tocmai jos, In stingă pieptului;
acolo unde se adună
în vaste străchini filantropice...
mila, înduioşarea, sentimentalismul,
hrana voastră dulceagă, precară,
pleacă, milogule, javră, fricosule, hoţule!

Cîinele e aşadar, alungat, fiindcă tulbură echilibrul sufletului solitar redeşteptînd atavicul instinct al solidarităţii, nevoia reprimată de devotament. Dar orgoliul poetului-biciclist de a considera dragostea de aproapele său ca o „pacoste" mic-burgheză este pînă la urmă înfrînt de fidelitatea cîinelui Degringo:

Şi bucuros de dibăcia acestui gînd
am deschis poarta
spunîndu-i: fii binevenit în viaţa mea!

O teză democratică e slujită de o artă la fel de democratică. Deşi Degringo nu are voce. poemul e dialogic, istorie a unei cedări în faţa argumentelor pe care vocile alternante ale conştiinţei le furnizează. Dialogul din balada lui Doinaş era un dialog fals. Prinţul-poet nu acceptă replici, nu e sfîşiat sufleteşte. Biciclistul preferă dezbaterea lăuntrică, el cîntăreşte, pe rînd, argumentele şi se lasă convins. Nu e greu de remarcat că spiritul acestei frumoase poezii e întrucîtva altul decît acela a! avangardei istorice. Lipsesc epatarea, teribilismele, programaticul. Conceptul însuşi de realitate e schimbat: în fond, lumea avangardei din anii 30 nu era cu adevărat banală, ca aceea din *Clinele de lingă pod,* banalul ei fiind, cam paradoxal, pigmentat exotic: se petrecea mereu ceva extraordinar în fantezia lui Bogza sau Tzara care n-aveau simţul comunului, ci pe al senzaţionalului. Dezbaterea tinerilor sub pomii de pe deal era un spectacol, ca şi actul sexual cu o servitoare. La Geo Dumitrescu realitatea obişnuită şi-a intrat deplin în drepturi. Sensul în care realul va fi descoperit în poezia" noastră din ultimul deceniu nu va fi cel de la Tzara şi Bogza, ci ce! de la Geo Dumitrescu.

21. Poeţi pereche: N. Stănescu şi Marin Sorescu

Cel mai original poet din generaţia 60 este Nichita Stănescu. In poezia lui observăm cu uşurinţă ce a devenit modernismul istoric sub pana unui postmodern. Nici un poet n-a mers atît de departe ca autorul *Elegiilor* în direcţia abstractizării liricii, în această privinţă îl putem compara cu Mallarme sau cu Ion Barbu. La aceştia poezia pură stătea încă pe un strat de simboluri hermetice. Dar la Nichita Stănescu nu există hermetism, iar simbolurile sale, cînd sînt împrumutate, ca şi Ia Ion Barbu, din ştiinţă, sînt aproape complet evaluate de sensurile consacrate. Oul dintr-una din *Elegii* e un semn, un cuvînt în text şi nu simbolul orfic întrebuinţat de I. Barbu. Deşi, în virtutea inerţiei, critica

acestor elegii a rămas una de orientare hermeneutică, nu sînt de fapt multe mistere de descifrat,în ele. Orice alegorism este practic absent în *Laus Ptolemaei,* în ciuda referinţei la probleme filosofice sau ştiinţifice. Ceea ce urmăreşte poetul nu este o transfigurare a realităţii - visul tuturor moderniştilor - cu ajutorul unui cod, ci crearea unei realităţi care nu are sens decît în cuvinte. De unde, acea obiectivitate sui-generis a universului liric. Poetul nu se confesează, ci înfăţişează obiecte, cu precizarea că acestea sînt obiecte-verbale şi nu obiecte din lumea exterioară. Procedeul curent este atribuirea de însuşiri fizice cuvintelor şi, în compensaţie, dezvăluirea proprietăţilor verbale ale lucrurilor. Cuvintele nu mai par să desemneze obiecte, ci să se comporte ca şi cum ar fi obiecte: solide, fluide, transparente sau dure, rotindu-se, ciocnindu-se sau destrămîndu-se. Obiectele, la rîndul lor, par să posede un semantism lingvistic şi să formeze fraze, în aceste condiţii, referenţialitatea limbajului este minimă sau inexistentă. Poetul „se referă" la o realitate posibilă, nu la una obiectivă. Aşa cum pictorii moderni au în vedere un *spaţiu pictural* care nu coincide cu acela real - fiind altfel structurat decît el - poezia lui Nichita Stănescu îşi inventează universul propriu - structurat verbal şi sugerînd o obiectivitate abstractă, în *Elegia întîi,* poetul scrie:

El începe cu sine şi
sfirşeşte ev sine.
Nu-l vesteşte nici o aură,
nu-l urmează nici o coadă
de cometă.

Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
şi nici formă. Ar semăna întrucîtva
cu sfera,
care are cel mai mult trup
învelit cu cea mai strimtă piele
cu putinţă. Dar nu are nici măcar .
atîta piele cit sfera.

El este înlăuntrul - desăvîrşit,
fi.
deşi fără margini, e profund
limitat.
Dar de văzut nu se vede.

Nu-l urmează istoria
propriilor lui mişcări, aşa
cum semnul potcoavei
urmează cu credinţă caii...

Prima impresie este că, dacă aflăm în ce constă simbolul, vom poseda şi cifrul lui enigmatic. Cine este *Eli* Poetul nu ne spune, deşi îl descrie minuţios. *El* este sîmburele unei posibilităţi, al unei latenţe: *şinele* lumii, care n-are nici început nici sfîrşit; nu se manifestă sensibil, căci n-are formă; e ca o sferă datorită perfecţiunii lui matematice, dar are încă şi mai puţină realitate decît sfera; este un „lăuntru" care nu lasă să iasă nimic în afară. Valery spunea: „Nu există nimic mai frumos decît ceea ce nu există" *(Variete.* I). Şi Ion Barbu a fost fascinat de puritatea increatului. în această linie de preocupări, Nichita Stănescu a inventat un limbaj abstract, de semne pure, cel mai abstract din poezia noastră, în care subiectivul şi obiectivul se confundă, lucrul şi numele lui fac una, iar simbolul nu e mai mult decît semn. Antimimetismul triumfă într-un lirism de reprezentări *cifrice* (şi nicidecum *cifrate),* ca în *Viziunea matematică,* dedicată lui Solomon Marcus:

Unu şi cu unu nu fac doi,
unu şi cu unu fac trei
sau patru sau cinci...
unu tare şi cu unu moale
fac unu tare şi cu unu moale
sau o cămilă.
Şaptesprezece fără unu,
cinci şi cu patru
fac un cal.
Opt fără trei
fac cit vrei
o mie nouă sute
a fost,
două mii
va să fie
etc.

în concluzie poetul spune:

Matematica s-o fi scriind cu cifre dar poezia nu se scrie cu cuvinte. Cucurigu!

Ne aflăm în plin postmodernism, într-un limbaj care nu mai îşi are gramatica proprie, cazurile, modurile şi paradigma sa, dar care se raportează la acela al tradiţiei moderne cu o blinda şi amuzată ironie. Poetul e vădit „neserios", dar nu în înţelesul că persiflează lumea, cum făceau deseori modernii, ci în acela că ia peste picior poezia însăşi ceea ce modernilor nu li se întîmpla niciodată. Discursul modern putea glumi cu privire la orice, dar nu cu privire la sine însuşi: discursul postmodern al lui Nichita Stănescu nu glumeşte de obicei cu privire la lume, dar pe sine însuşi nu se cruţă niciodată, cînd e vorba să-şi divulge fragilitatea, relativitatea sau absurditatea. Ceea ce a părut joc de limbaj la poetul *Necuvintelor* este tocmai acest aspect al textului său.

Poetul pereche este Marin Sorescu. „Aş dori să redeschid dosarul corbului...", scrie el în poezia *Nevermore* şi care o reia pe aceea cunoscută a lui Poe. întreaga poezie a lui Marin Sorescu, de la parodiile din *Singur printre poeţi* la „prozele" din *La Lilieci,* redeschide dosarul poeziei moderne, al cărei iniţiator a fost autorul *Corbului.* Punctul ei de plecare îl constituie o problematică devenită clasică, prin pana mai ales a lui T. Arghezi şi Al. Philippide. Cu cel dintîi, Sorescu are profunde legături, nebăgate în seamă de critică, în parabolele lirice de felul *Prăpăstiei* (din *Tinereţea lui Don Quijote)* şi al altora, se reia tema (in)comunicării cu absolutul, dar nu în forma dramatică argheziană, ci într-o manieră comică. Dumnezeu este un bătrîn surd şi care cere să i se scrie pe o hîrtie mesajele; iar poetul, din spaima de a nu fi înţeles, îşi pierde mintea şi memoria. *Simetrie* din *Tuşiţi* poate fi raportată la *între două nopţi.* Un întreg fond modern devine perceptibil aici, deşi maniera e originală. Intertexrualitarea sorescianâ e o relaţie lucidă cu tradiţia modernă. Poetul şi-a creat o formulă proprie, uşor de recunoscut şi de imitat, în ciuda faptului că poeziile îşi ţin la vedere mecanismul, nu există un acord clar în părerile criticii despre ele. Facilitatea se dovedeşte înşelătoare şi, cînd eşti mai convins că le-ai descoperit secretul, constaţi că ele îţi scapă printre degete. Pot să dau exemplul cel mai izbitor. Aproape fără excepţie, şi de la început, comentatorii s-au referit ia „realismul" poeziei lui Sorescu, în care cotidianul şi-ar găsi imediat locul, împreună cu banalitatea, prozaismul şi derizoriul existenţei curente. Dar dacă

zgîriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfăşoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Nu întîmplător a debutat poetul cu parodii, în culegerile următoare, el va trata în stil burlesc şi familiar mituri, personaje legendare şi, în general, teme mari consacrate de tradiţia literară. Pe scena lirică este o mare înghesuială de personalităţi: Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Soarele, Don Juan, Adam, Eva, Troia, Meşterul Manole, Laocoon, Atlantida, Eminescu, Wilhelm Tell şi altele, puzderie. Originalitatea sa începe de la felul poetului de a vorbi despre ele: sînt trase de mustăţi, li se arată limba (sau li se cere să o scoată pe a lor), li se dau bobîrnace, sînt ironizate, dezbrăcate în pielea goală sau puse să-şi schimbe hainele între ele. Marile teme sînt înviorate şi făcute simpatice, printr-o bună doză de umor, căci poetul nu economiseşte calamburile, poantele sau asociaţiile insolite. Teme care speriau înainte pe eruditi sînt acum la îndemîna oricui. Dar spontaneitatea abordării implică o retorică lucidă: „depoetizarea" nu este o renunţare la poetic, ci la un mod de a-1 concepe. Poetică este la Sorescu tocmai oralitatea aceasta îngrijită a discursului, din care nu lipsesc vorbele de duh şi întorsăturile hazlii de frază, între experienţa lui Queneau şi Prevert, între poezia *vorbită* (şi nu *scrisă,* cum e aceea modernistă) şi destuparea tuturor izvoarelor de inventivitate ludică încape întreg postmodernismul sorescian.

Aceste parabole, vesele sau alarmate, sînt în fond pline de seriozitate lirică. Există, desigur, o anumită evoluţie, în *Poemele* din 1965 naivitatea, prefăcută, are încă seninătate: poetul e receptiv la frumuseţea lunii sau la sfinţenia ei, după cum e la splendorile jocului. Bucuria de a trăi o aflăm din prima strofă a primei poezii:

Am zărit lumină pe
pămînt. Şi m-am
născut şi eu Să văd
ce mai faceţi.

Un copil şugubăţ descinde printre adulţi, se uită împrejur şi spune ce vede. Treptat, tonul devine mai grav. Poeziile conţin tot mai des un fior de anxietate. Porii lirici se deschid enorm pentru nelinişte, teama şi moarte. . .

La Lilieci e altceva. Aici găsim poezia realităţii. Parabola e P[ărăslt3]e Oralitatea e acum „redare" a vorbirii unor personaje de la ţară, de u

poetul culege întîmplări, scene, obiceiuri şi le relatează cu o emoţie care nu exclude pruzimea. Cele trei cărţi cu acest titlu sînt o monografie a unei aşezări, ca aceea a lui Edgar Lee Masters din *River Spoon,* şi ele vor stîrni o anumită emulaţie printre poeţii de azi, de la Petre Stoica la Ioana Ieronim şi Mircea Cărtărescu. Perspectiva combină evocarea sentimentală a adultului cu inocenţa infantilă. Senzaţia de naturaleţe nu e doar foarte vie, dar şi neobişnuită în poezie. E o poezie realistă, narativă şi guralivă. Pe alocuri, avem mostre de moromeţianism, în atitudine şi limbaj:

Bă, ăsta e dat dracului - tot ca ăla de vorbirăm noi
Zi-i să-i zic, Clemenceanu ăla, .

E mare, domnule!
E în capu trebii acolo,
Şi ăla de care vorbirăm noi ieri, ştii, bă, ăla e tot
în capul trebii. Mare rău, auzi?
Trei sînt acum mai tari
S-au pus pe noi, pe Europa.
Striga peste gard: Pe Europa.

Această conversaţie peste gard dintre doi ţărani interbelici de la Bulzeşti nu mai are nevoie de comentarii. Postmodernismul anilor 80 îşi află în ea o sursă pe care va trebui s-o recunoască într-o bună zi.

POSTFAŢĂ

Cineva spunea că dacă o prefaţă (şi eu adaug: sau o postfaţă) se dovedeşte absolut necesară pentru înţelegerea unei cărţi, atunci, cartea e probabil proastă; şi că, din contra, dacă nu e necesară şi cartea se poate dispensa de ea, atunci la ce bun s-o mai scrii. Butada are un sîmbure de adevăr. Şi, totuşi, atîţia autori de cărţi nu se lasă prinşi în cercul ei vicios - ori se fac a nu-1 lua în seamă - şi scriu prefeţe (postfeţe), în cazul de faţă, îmi găsesc o justificare pe care sper că cititorul o va primi cu simpatie: am vrut să îndulcesc puţin hapul cam amar care este acest eseu. L-am scris - eseul - de mai multe ori, în speranţa că va deveni perfect clar. Recitindu-1, acum, cînd nu mai am puterea de a-1 scrie încă o dată, constat că el se resimte încă de dificultatea unui limbaj, pe alocuri, prea tehnic şi abstract. Se putea şi altfel? N-am nici cea mai mică îndoială în această privinţă; dar, iată, eu nu m-am priceput să vorbesc mai simplu.

Şi mai este ceva. Mi-am adunat tot umorul de care eram în stare şi am păstrat ca titluri, pentru cele două secţiuni ale eseului, întrebările de la care am pornit: *Ce este poezia* şi *Cite feluri de poezie există.* întrebări pe cît de pretenţioase, pe atît de naive. Dar de neevitat: pentru că ele formulează în modul cel mai elementar şi mai brutal dorinţa | secretă a oricărui critic preocupat de natura poeziei; şi ar fi fost o ipocrizie să susţin că nu mi le-am pus. Şi ar fi fost o prostie să declar, acum, că am reuşit să răspund la ele. Dacă, după toţi aceşti ani (le-am pierdut socoteala) de cînd mă izbesc de eje ca de un perete, cineva m-ar lua din scurt zicîndu-mi: ei, ce este poezia? sau: cîte feluri de poezie ai descoperit?, aş ridica din umeri la fel ca la început de tot şi ar trebui să recunosc că nu ştiu mai multe decît odinioară. Nădăjduiesc că voi găsi indulgenţă la o parte din cititori, care îmi vor accepta explicaţia cu acelaşi umor cu care eu îmi mărturisesc neştiinţa.

Mă aflu, în faţa problemei poeziei, aproape la fel de inocent - deşi am mai adunat ceva informaţii - ca, pe vremuri, în copilărie, cînd, scriind versuri am avut cea dintîi revelaţie a, cum să zic, ciudăţeniei acestei îndeletniciri. Compusesem un pastel în care, dumnezeu ştie de ce, florile de arnică erau albastre. Tatăl meu, mai bun cunoscător de botanică decît de poezie, mi-a atras atenţia că sînt galbene şi portocalii, ceea ce dicţionarul mi-a confirmat în chipul cel mai necruţător. Am încercat să mă justific, dar fără succes. Am izbutit doar să mă enervez şi să devin confuz, ca întotdeauna cînd simţi, în mod obscur, că ai dreptate, dar nu eşti în stare să produci argumente. Intuiţia mea nu era

însă complet falsă şi, exprimată în cuvintele de astăzi, constă în aceea că, pe de o parte, limbajul poetic se caracterizează în bună măsură (deşi nu se defineşte!) prin violarea normelor semantice şi gramaticale ale limbajului uzual, iar, pe de alta, că el posedă normele sale (greu de precizat, însă reale), nefiind doar rodul voinţei libere a celui care scrie poezie. E cam tot ce pot afirma despre acest adevăr, pe care-1 consider un fel de axiomă; şi, încă, una pe care, oricît m-am străduit (ca şi alţii) n-am putut s-o demonstrez. Este ca şi cum deasupra (dedesubtul?) cîmpului semantic şi gramatical al limbii, în care acţionează anumite forţe, ar exista, în poezie, şi un alt cîmp de forţe, deosebite de primele, dar imposibil de conceput în afara lor. Un personaj dintr-un roman al lui Sâbato spune că neputinţa tragică şi deopotrivă viclenia subtilă a spiritului uman rezidă în faptul că el e indisociabil de un corp material. Probabil că lucrurile stau la fel şi în poezie: neputinţa şi subtilitatea duhului ei constau în aceea că se încarnează doar cu materialul cuvintelor din limba obştească, în *Note despre poezia pură,* Valery e de părere că poezia, ca efect artistic, îşi face apariţia ori de cîte ori se produce o abatere faţă de expresia „cea mai directă" a gîndirii sau, altfel spus, „cea mai insensibilă". Un poem n-ar fi altceva decît asemenea fragmente de „poezie pură" încastrate în materia unui discurs prozaic. Dar, spre deosebire de muzician, care poate obţine din universul zgomotelor pe acela al sunetelor, pe baza cunoaşterii legilor care-1 organizează pe cel din urmă, poetul nu posedă nici un mijloc eficient de a crea din limbajul ordinar al omului propriul limbaj extraordinar. Universul muzicii e atît de riguros, încît orice zgomot pătruns în el, din eroare, îl perturbă, ca şi cum o „vrajă ar fi abolită"; universul poeziei este aproape prin definiţie impur şi nu există nici gamă, nici metronom, nici diapazon de care poetul să se servească pentru a-1 feri de confuzia cu universul limbii. Valery încheie aşa: „se poate fără exagerare spune că limbajul este fructul dezordinii vieţii în comun...; pe cînd limbajul poetului, deşi întrebuinţează în chip fatal elemente provenite din această dezordine statistică, este, din contră, un efort al omului izolat de a crea o ordine artificială, ideală, cu ajutorul unui material de sorginte vulgară". Şi, fiindcă tot m-am referit, prin intermediul lui Valery, la raportul dintre poezie şi muzică, s-o citez pe Marina Ţvetaeva care povesteşte, în amintirile ei, cum maică-sa, o pianistă talentată, voia s-o facă muziciană; înainte însă de a învăţa notele, Marina răsfoise partiturile unor romanţe ale surorii ei vitrege, din care citise doar cuvintele de sub portativ, aşa cum erau ele scrise, despărţite în silabe: „Cînd mai tîrziu - explică poeta - constrînsă de

necesitatea *propriei mele* cadenţe, am început să sparg cuvintele, să I$_e$ rup în silabe, lucru pentru care ani de zile, mulţi m-au ocărit şi puţini m-au lăudat (şi unii şi alţii pentru «contemporaneitate») iar eu nu puteam spune decît că «aşa trebuie», mi-au apărut deodată brusc în faţa ochilor acele texte ale romanţelor din copilărie, cu mulţimea lor de liniuţe egale şi m-am simţit absolvită: de către întreaga Muzică, de orice «contemporaneitate»: absolvită, susţinută, confirmată, legalizată -întocmai ca pruncul care, datorită unui tainic semn de familie, se dovedeşte a fi al familiei, şi dobîndeşte în cele din urmă dreptul la viaţă". *(Proză,* trad. Janina lanoşi, BPT, 1986, p. 58). Simplu ca oul lui Columb: poezia în general îşi are propria cadenţă sau, mai bine zis, propriul spirit, care constrînge limba să capete o formă neobişnuită, insolită, şocantă.

Dar ce anume „lucrează" în interiorul limbii ca s-o silească a căpăta forma poetică? Ce fel de forţe şi la ce nivel? Şi sînt oare respectivele forţe obligatorii sau facultative ? Fiecare în parte sau toate împreună?

Acestea sînt de fapt întrebările *secundare* în care am divizat, din motive practice, întrebarea principală referitoare la natura poeziei. Ar fi cu adevărat fără rost să încerc să trec în revistă răspunsurile în cîteva pagini ale postfeţei, după ce am făcut-o într-o întreagă carte. Mă voi mărgini deci să spun că „modificările" poetice sînt sesizabile la toate nivelurile limbii şi să dau două exemple, aflate, unul, la un capăt şi altul, la celălalt capăt al edificiului poetic.

La capătul „de sus" - dacă avem în vedere nivele de suprafaţă, tangibile, şi nivele de adîncime, indirecte - aceste modificări apar ca invenţii pur sonore, în afara semantismului strict al limbii (dar totuşi adecvate, pe o cale mai ascunsă, înţelesului) ca un soi de jocuri cu vorbele în latură fizică. Iată, într-o poezie celebră de Ion Barbu, o încercare de a se sugera prospeţimea matinală a unei primăveri belalii, nu prin înlănţuirea unor impresii, aşa cum ar cere-o semantica şi sintaxa, nu prin vorbirea despre dimineaţa cea răcoroasă şi umedă, ci prin intermediul unor pure sonorităţi care vor să fie în acelaşi timp nişte pure senzaţii:

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă de
rece în copaie cînd te
lai. Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-nchise afară-n frig,
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de
mărgean.

E adevărat că între semele *mărgeanului* poate fi aceea de piatră lucioasă, pe care o rostogolire lină dă naştere unui clinchet sau că stropii de apă rece din copaie pot trezi în fantezia noastră ecourile unui ciripit de pasăre (sau, mai mult, că, în *cir-li-lai,* ultima secvenţă este omonimă cu verbul *lai,* a spăla): dar, înainte ca cititorul să fie conştient de aceste lucruri şi să descompună cuvintele, el este izbit de melodia materială a unor sintagme fără concept limpede, în plus, urmărind logica discursului poetic din *In memoriam,* strofa citată (nu întîmplător culeasă cu alt corp de literă) reprezintă o ruptură sau o paranteză, a cărei legătură cu invocarea repauzatului cîine Fox nu este imediat perceptibilă. S-ar zice că între cuvinte şi sensul lor, pe de o parte, şi între cuvinte şi cuvinte, pe de alta, funcţionează în poezie altă relaţie decît cea semantică şi respectiv sintactică pe care ne-o dezvăluie limba: cuvintele urmăresc să-şi creeze sensuri noi şi se atrag unele pe altele după legi pe care de asemenea limba nu le ştie.

Al doilea exemplu conţine o „modificare" mai greu sesizabilă, pentru că ea nu se mai petrece la nivelul fonic (şi nici sintactic), în poezia *Amarnic,* Emil Botta se referă la aşteptarea „domnului în negru" (moartea):

Deschide ochii,
foarte albaştrii,
martori oculari,
şi aşteaptă-l pe domnul în negru
şi micul discurs şi micul pe iarbă dejun...

într-o primă variantă, poetul scria ultimul vers aşa: „şi micul discurs şi micul dejun". De ce a făcut el pe urmă din „micul dejun" „micul pe iarbă dejun"? La prima lectură, adaosul n-are nici o semnificaţie precisă, nici măcar una prozodica, rezultată din dorinţa lungiri versului cu trei silabe, lungire care nu e simţită ca o necesitate. *De/unul pe iarbă* este însă titlul unui faimos tablou ai lui Claude Monet din 1866 în care, Ia un picnic, alături de nişte femei elegante, cu rochii invoalte, apar şi cîţiva bărbaţi în surtucuri negre. Precizarea din poezia lui Botta ne trimite evident la acest tablou. Dar din ce mo'Jv? Sau în ce scop? Ea nu ascultă de nici o regulă lingvistică ori prozodică şi nu întregeşte sensul enunţului, nu-1 localizează etc. E vorba de altceva aici şi anume de un element de intertextualitate (în poezia lui Botta mai există unul: un fragment dintr-o scrisoare a lui Heine către Lamartine), care relaţionează textul poemului cu un alt text. Titlul tabloului lui Monet

este tocmai acest din urmă text. Ca şi „modificarea" sonoră, aceea datorată intertextualităţii aparţine cîmpului de forţe specifice poeziei, dar rămîne cu totul accidentală - şi facultativă - în limbă. Nimic nu obliga pe cineva care dorea să descrie o aşteptare - fie şi a morţii - să apeleze la memoria culturală a ascultătorului; dacă însă poetul o face, este pentru a marca o dată în plus că scena sugerată de poemul său se petrece în alt cadru decît acela natural, pe care ni-1 restituie limba de toată ziua, întreţine alt fel de relaţii cu lumea decît acelea pe care descrierea unei întîmplări le întreţine cu referinţa ei reală. Putem spune că tabloul Iui Monet mediază între textul lui Borta şi marele univers al morţii: o mediere care înseamnă atît o dublare a referinţei la realitate, cît şi o articulare a textului poetic într-un anumit context cultural.

între aceste tipuri extreme de „modificări" (intenţionate: chiar dacă intenţia este, în artă, un factor greu de apreciat şi mai bine să nu ne ocupăm de ea), este loc în poezie pentru numeroase altele, la nivele variate ale limbajului, pe care le-am examinat şi am încercat să le sistematizez în eseul meu. Ele dau naştere, în cele din urmă, *expresiei* poetice, care este tocmai ansamblul de particularităţi care prefac un enunţ lingvistic oarecare într-unul poetic, o funcţie specifică deci, diferită atît de semnificaţia cuvintelor considerate în ele înseşi, cît şi de referinţa frazelor ca unităţi de discurs. Poezia este *expresie,* iar expresia este un număr de modificări produse în structurile de suprafaţă şi de adîncime ale limbajului, în cercetările de specialitate, aceste modificări au fost numite uneori *abateri (ecarts).* Am preferat primul termen *(mbdificare)* nu doar dinjdorinţa de a mă... abate de la tradiţia poeticilor.moderne, dar fiindcă am vrut să subliniez un aspect, deseori ignorat, al chestiunii: şi anume că, dacă *abaterile* au fost de obicei definite exclusiv în plan lingvistic, ca fapte de limbă, *modificările,* care creează expresia, nu pot fi definite decît în plan literar şi cultural, ca fapte care transced limba. E drept că unele (bunăoară cele la nivel fonic) par să fie simple încălcări ale normei lingvistice, dar altele (intertextualitatea) sînt cu siguranţă neîncadrabile în planul limbii; şi în fine, chiar existenţa unor modificări, ca acestea din urmă, pe care limba nu le pretinde şi nu le explică, m-au determinat să le privesc pe acelea fonice, morfologice, sintactice etc., pentru care abaterea de la norma lingvistică pare suficientă, dintr-un unghi de asemenea cultural, şi să arăt că raţiunea lingvistică e, şi în cazul lor, iluzorie. Comentînd teoria abaterii redresate a lui J. Cohen, am observat că numai abaterea este perceptibilă ca fapt de limbă, redresarea implicînd de obicei un orizont

cultural mai larg. Expresia poetică (în înţelesul pe care i l-am dat) nu se naşte aşadac-din abatere, din încălcarea regulei lingvistice, ci din redresare prin modificarea regulei în sensul introducerii întregului efect în cîmpul poeticului, pe care limba e departe de a-1 cuprinde şi epuiza.

Acestea fiind zise, îmi rămîne să sper că cititorul va ierta tehnicismul eseului meu care nu e altceva decît dorinţa de a fi precis, concis şi limpede.

SUMAR

CE ESTE POEZIA

'^~A
1. „Poetic" şi poetic.....9
1. Premisele metodologice.....16
1. Trei feluri de a motiva semnul lingvistic.....19
1. Mimologisme.....21
1. Agramaticalităţi
26
1. Tropologisme
30
1. Speţele metaforei.....35
1. Metafora nu face poezia
39
1. Critica poeziei ca semioză.....48
10. Semioticul şi semanticul.....51
10. Poeticul.....54
10. Scurtă recapitulare.....59
10. Prozodia.....61
10. Intertextualitatea.....71
10. Universul.....81
10. Expresia.....87

CÎTE FELURI DE POEZIE EXISTĂ

1. Cearta dintre moderni şi tradiţionali.....95
1. Criteriul tradiţional al poeticului
96
1. Clasicism: V. Alecsandri.....98
1. Manierism, baroc
102
1. Obscuritatea lui Gongora.....*
109
1. Romantism: M. Eminescu
118
1. O sinteză modernă: F. Pessoa
125
1. Originile poeziei moderne: Baudelaire
129
1. Două feluri de a fi modern
134
10. Primul modernism: Mallarme.....
140
10. Simbolism: Şt. Petică.....
144
2. Poeticile modernismului.....
150
13. Modernism: Ion Barbu
.....
155

14. Primul avangardist: Rimbaud.....
163
14. Manifestele avangardei
166
^6) Cazul Bacovia
.....
169
17. Avangardism: I. Vinea.....
171
17. Tradiţionalism: I. Pillat
177
17. Postmodernism
182
20. Poeţi pereche: Şt. Augustin Doinaş şi Geo Dumitrescu
188
02.1} Poeţi pereche: N. Stănescu şi Marin Sorescu..
192

Postfaţă.....
198

BON DE COMANDĂ

Colecţia „Bacalaureatul de nota 10"

Literatura română *Coanta, Ivăncescu, Popescu*
Literatură (pregătire rapidă) *Anca Dragomir*
Lb. română * Teoria lit. *Avasilichioaie, Bota, Cristea*
Literatura universală *Avasilichioaie, Cristea*
Engleza. Franceza. Germana *Condrovici, Borcan, Savu*
Istoria românilor *M. Gavrilă, V. Manea*
Geografia României *Miron Florea*
Filosofie *F. Maghiar, C. Şiulea*
Psihologie *Florina Oţet*
Economie *Florina Oţet*

Colecţia „Cheia succesului"

Engleza de nota 10 *Muşina, Arhire, Luca*
Engleza-1600 teste-grilă *Arhire, Micii*
Franceza de nota 10 *V. & V. Borcan*
Franceza-1200 teste-grilă *V. Borcan*
Româna de nota 10 *Mugur Burcescu*
Româna - 1000 teste-grilă *Mugur Burcescu*
Lit. română. Repere critice *Kozma, Scoruş*
Diet, concepte operaţionale *Naomi Ionică*
Teoria literaturii (compendiu) *Valentina Rotaru*

Colecţia „Capacitatea de nota 10"

Română (subiectele rezolvate)K *Burcescu, A. Bodiu*
Română (550 de teste-grilă) *Gabriel Angelescu*
Limba română (compendiu) *Ovidiu Moceanu*
Matematică (teorie, exerciţii) *Tuhuţ, Munteanu, Drăgan*
Matematică (teste rezolvate) *M. Tuhuţ, C. Drăgan*
Matematică (subiecte) *Camelia Postolache*
Istoria românilor *Ştefan Micit*
Geografia României *Geqrgeta Pătuleanu ,*

Colecţiile „Dicţionarele AULA" / „Esenţial" / „Antologii"

Dicţionarul limbii române *Gabriel Angelescu*

...

^

Diet, englez-român (I-IV) *Dana Cărăuşii*
Dicţ. francez-român (I-IV) *Alice Pop*
Diet, german-român (I-IV) C *Pop, G.'Angelescu*
Teorie literară (gimnaziu) *A. Nicolae, l. Coanta*
Gramatica limbii române *Sanda Toderică*
Limbă şi comunicare (liceu) *G. Angelescu, A. Bota*
Proza secolului XIX *Gabriel Angelescu*
Basmul românesc cult *Valentina Rotaru*
Teatru *Matei Vişniec*
Poeme *Romulus Bucur*
Poeme *Florin laru*
Poeme *Alexandru Muşina*